3/1954

Akzente

ZEITSCHRIFT
FÜR
DICHTUNG

CARL HANSER VERLAG MÜNCHEN

AKZENTE

herausgegeben von Walter Höllerer und Hans Bender

Heft 3 · Juni 1954

Max Herrmann-Neisse · Heimkehr des Unsteten 197
Hans Bender · Die Wölfe kommen zurück 198
Nelly Sachs · Unterm Polarstern 204
Ernst Barlach · Die Zeichnung 207
Zur Dichtung Ernst Barlachs
Helmut Krapp · Der allegorische Dialog 210
Hans Schwerte · Über Barlachs Sprache 219
Klaus Bremer · Barlach und die Bühne 226
Richard Exner · Brunnenschacht 234
Johannes Poethen · Risse des Himmels 236
Friedrich Georg Jünger · Hammerstein 238
Georg von der Vring · Drei Gedichte 252
Oda Schäfer · Ebbe und Flut 255
Ina Seidel · Vorbemerkung zu dem Tagebuch aus dem Nachlaß von Willy Seidel 257
Willy Seidel · Tagebuch einer Orientreise 258
Karl Schwedhelm · Zwei Gedichte 273
Heinrich Ringleb · Drei Gedichte 275
Ilse Aichinger · Straßen und Plätze 276
Ruth Lorbe · Spuren 280
Anmerkungen 292

★

Copyright 1954 by Carl Hanser Verlag München

WER den Wassern entkam, dem Geröll und dem Abgrundhauch
einen Fetzen seines Gewandes am Dornbusch ließ,
rüßt wie ein Wunder über den Giebeln der Essen heimischen Rauch
nd der sichren Gartenwege Kies.

Was er verschmäht und schalt, was als Fessel und Fron ihm galt,
cheint ihm tröstlich Rettung und spätes Geheg zu sein
nd er geht wie ein Traum in verjüngter Spiegelgestalt
n das Märchen der Gemächer ein.

Wiehern Rosse im Stall? Und er lief sich die Füße wund!
Aber er lag in der Sonne, hat Flieder am Wege gepflückt,
rabte ein glückliches Stück mit dem herrenlos glücklichen Hund,
at sich glücklich zum Bergquell gebückt.

Und erzählt er sich's nun, Legende auf goldenem Grund
nit zärtlichen Farben spielerisch an den Himmel gemalt:
Wer heimfand, was kann er noch tun? Von Sehnsucht nach Unruhe
nach der Sonne, die draußen strahlt! wund,

Haßt den pünktlich eintönig behaglichen Mittagsrauch,
Liebe liegt um ihn wie ein Verlies,
ehnt sich nach den wilden Wassern, dem Abgrundhauch,
nach dem Dornbusch, wo er mit letzten Fetzen seines Bettelkleides
sein wahres Leben ließ!

KRASNO SCHERI hieß das Dorf seit der Revolution. Es lag fünfzig Werst von der nächsten Stadt in großen Wäldern, die eine Straße von Westen nach Osten durchschnitt.

Der Starost von Krasno Scheri holte sieben Gefangene aus dem Lager der Stadt. Er fuhr in einem zweirädrigen Karren, ein schweißfleckiges Pferd an der Deichselstange. Zwischen den Knien hielt er ein Gewehr mit langem Lauf und rostigem Korn. Im Kasten hinter dem Sitz lag der Proviantsack der Gefangenen, voll Brot, Salz, Maisschrot, Zwiebeln und Dörrfisch.

Die Gefangenen gingen rechts und links auf dem Streifen zwischen den Rädern und dem Rand der Felder. Als die Straße in den ersten Wald mündete, stieg der Starost ab. Er band die Zügel an die Rückenlehne und ging hinter den Gefangenen her.

Sie hielten sich an die Gangart des Pferdes. Alle Gefangenen gehen langsam. Sie senkten die Köpfe, nur einer trug ihn aufrecht, drehte ihn hierhin und dorthin, neugierig, verdächtig.

»Ich habe ein Gewehr«, dachte der Starost. »Sie haben kein Gewehr. Mein Gewehr ist zwar nicht –«

Der Gefangene blieb stehen. Er ließ die drei, die hinter ihm kamen, vorübergehen, bis der Starost auf seiner Höhe war.

»Guten Tag«, sagte der Gefangene.

Der Starost antwortete nicht. Er war mißtrauisch. Seit dem ersten Krieg hatte er keine Deutschen mehr gesehen. Diese Deutschen waren andere Deutsche als damals. Er sah, der Gefangene war jung. Er hatte Augen in der Farbe hellblauen Wassers.

»Gibt es Wölfe im Wald?« fragte der Gefangene.

»Wölfe?« Der Starost überdachte die Frage. Ja, es war eine natürliche Frage.

»Wölfe? Es hat Wölfe gegeben«, antwortete der Starost. »Jetzt gibt es bei uns keine Wölfe mehr. Ihr habt sie vertrieben mit eurem Krieg. Die Wölfe sind nach Sibirien ausgerissen. Früher knackte der Wald von Wölfen, und niemand hätte gewagt, im Winter allein diesen Weg zu gehen. Die letzten Wölfe sah ich im ersten Winter des Kriegs, als die Geschütze von Malaia Wetschera herüberdonnerten.«

»Fünf Monate ist der Krieg vorbei«, sagte der Gefangene. »Die Wölfe könnten längst zurück sein.«

»Sie sollen bleiben, wo sie sind«, sagte der Starost. »In Sibirien. Sibirien, da gehören sie hin.«

Bis zum Abend gingen die Gefangenen und der Starost den Weg von Westen nach Osten durch die Wälder. Manchmal brachen die Wälder ab, eine Wiese lag dazwischen, ein Streifen unbebautes Land mit dürren Sträuchern, dann begann wieder Wald, ein wirrer, unordentlicher Wald mit niedrigen, verkrüppelten Bäumen und wucherndem Unterholz.

In Krasno Scheri traten die Leute aus den Häusern und standen dunkel vor den Türen. Der Starost verteilte die Gefangenen. In jedes Haus gab er einen, und den jungen, der nach den Wölfen gefragt hatte und Russisch sprechen konnte, nahm er mit in sein Haus. Eine Öllampe stand auf dem Tisch. In ihrem Licht saßen ein Junge und ein Mädchen, die mit runden Pupillen zur Tür sahen, wo der Gefangene auf der Schwelle wartete.

Eine Frau trat aus der Tür des Nebenraums und hielt Brot und ein Messer in den Händen.

»Er heißt Maxim«, sagte der Starost, während er seinen Pelzmantel auszog. Der Gefangene ging zu den Kindern am Tisch. Aufgeschlagene Bücher lagen vor ihnen mit handgeschriebenen Buchstaben und Tiefdruckbildern.

»Und wie heißt ihr zwei?« fragte der Gefangene.

Der Junge stand rasch auf und wischte mit der Hand sein Buch über den Tisch, daß es zu Boden fiel. Er ging in die Ecke der Stube und drehte dem Gefangenen den Rücken zu.

Das Mädchen sah auf und lächelte.

»Wie heißt du?«

»Julia«, sagte das Mädchen.

»Julia, ein schöner Name«, sagte der Gefangene.

»Er heißt Nikolaj«, sagte das Mädchen.

Die Frau legte das Brot auf den Tisch und stellte zwei Schüsseln voll Suppe daneben. Der Starost setzte sich, der Gefangene setzte sich. Sie schliefen in die Löffel und aßen. Die Frau blieb vor der Glut des offenen Herdes stehen und sagte ab und zu etwas von der Arbeit, vom Essen, von den Nachbarn, vom Wetter.

Der Junge kam zum Tisch zurück. Er hob das Buch auf, setzte sich an die Tischecke und begann halblaut vor sich hinzulesen: »Heil dem Väterchen aller Kinder, Wladimir Iljitsch Lenin! – Heil dem Väterchen der kleinen Pioniere, Josef Wissarionowitsch Stalin!« Über dem Kopf des Jungen leuchtete Papiergold, das die Engel der Dreifaltigkeit umrahmte.

Am Morgen gingen die Gefangenen, die Kolchosbauern und die Mädchen auf die Felder. Der Starost riß mit Pferd und Pflug die glasharten Schollen auf. Das Wasser in den Schrunden war gefroren. Die Eishaut zersplitterte wie Glas. Die Kartoffeln waren kalt. Die Mädchen und die Gefangenen klopften die Hände in den Achselhöhlen, und der Atem rauchte vor den Mündern.

Die Sonne stieg über den Wäldern hoch, schob sich in den grünblauen, seidenreinen Himmel, der sich weit über die niedrigen Horizonte spannte. Krähen schrieben darauf ihre zerfledderte, kyrillische Schrift.

Das Dorf lag in der Mitte offener Felder, die rundum von Wäldern begrenzt wurden. Der Weg nach Osten zog eine dünne Spur hindurch. Kinder gingen auf dem Weg, fern und klein, doch ihre Stimmen klangen nah wie Tassen, die auf ein Tablett gestellt werden.

»Sie gehen zur Schule«, sagte eine Frau zu dem jungen Gefangenen. »Hinter dem Wald liegt Rossono. Rossono ist größer als Krasno Scheri.«

»Sind auch Julia und Nikolaj dabei?« fragte der Gefangene.

»Ja, sie sind auch dabei«, sagte die Frau.

Der Gefangene winkte. Die Kinder winkten zurück. Sie schwangen ihre Bücherbündel. Die Kinder trugen Pelzmützen und Wattejacken, unter denen nicht zu erkennen war, wer Julia und wer Nikolaj war. Alle winkten.

Als die Kinder auf dem Weg drüben zurückkamen, fiel die Sonne in die Wälder des Westens. Ein großes Feld war geerntet, die Säcke und Körbe abgefahren, und alle, die gearbeitet hatten, gingen zurück, müde, mit schmerzenden Rücken und kalten Gesichtern, in Erwartung der Stube, des Feuers und der heißen Suppe.

Wieder saßen die Kinder am Tisch hinter den aufgeschlagenen Büchern.

Julia sagte: »Maxim, wir haben eine Wolfsspur gesehen!«

»Was habt ihr?« fragte der Starost.

»Wir haben eine Wolfsspur gesehen«, sagte Julia.

»Wer hat sie gesehen?«

»Zuerst hat sie Spiridion gesehen, dann Katarina, dann ich, dann Nikolaj.«

»Ich hab sie vor dir gesehen«, sagte Nikolaj.

»Eine Kaninchenspur habt ihr gesehen«, sagte der Starost.

»Nein, sie war größer«, sagte Julia. »Lauter tiefe Löcher, groß wie Äpfel, und vorne waren Krallen in die Erde gedrückt.«

»Wie war die Spur, Nikolaj?«

»Wie Julia sagt. Wie Äpfel. Und Krallen auch.«

»Unsinn«, sagte der Starost. »Die Wölfe sind in Sibirien. – Wir wollen jetzt essen.«

Die Tage wurden kälter. Bevor das letzte Feld geerntet war, fiel Schnee. Der Pflug blieb in der gefrorenen Erde stecken, und die Gefangenen saßen bei ihren Quartiersleuten und brüteten vor sich hin. Die Kinder waren in der Schule. Der Starost und seine Frau saßen am Tisch. Der Gefangene stand am Fenster und sah auf das Feld. Flocken wirbelten herab.

Der Starost sagte: »Wenn es so kalt bleibt, destillieren wir morgen Samagonka. – Was hältst du davon, Maxim?«

»Warum nicht.«

»Gut, wir machen morgen Samagonka«, sagte der Starost.

»Ich mag keinen Samagonka«, sagte die Frau.

»Du sollst auch keinen trinken«, sagte der Starost. »Maxim und ich trinken ihn um so lieber.«

Vor dem Fenster, auf dem Hügel, im Wirbel des Schnees stand auf einmal ein Tier, ein schmales, hochbeiniges Tier mit dickem Kopf und schrägen Augen, einem Hund ähnlich und doch kein Hund.

»Da!«

Im Ausruf des Gefangenen war so viel Verwunderung, Schreck und Angst, daß der Starost und seine Frau schnell zum Fenster kamen und gerade noch sahen, wie das Tier sich wandte und mit seinem hängenden Schwanz im wirbelnden Schnee verschwand.

»Ja, es ist ein Wolf. So sieht er aus. Die Kinder hatten recht«, sagte der Starost.

»Und die Kinder sind unterwegs!« rief die Frau.

»Der Wolf ist hier, und die Kinder sind dort«, sagte der Starost.

Aber es klang nicht überzeugend.

»Ihr habt doch ein Gewehr! Warum gehen wir nicht hinaus?« sagte der Gefangene.

»Mein Gewehr –«

»Es ist nicht geladen«, sagte die Frau.

»Daß dich –«, der Starost stieß einen gemeinen Fluch aus.

»Ein Wolf kommt nie allein«, sagte die Frau.

»Ich habe keine Patronen, Maxim«, sagte der Starost. »In der Stadt haben sie mir keine Patronen gegeben, im Magazin nicht und im Lager nicht. Ich wollte nicht, daß ihr Gefangenen es wißt.«

»Dann nehmen wir eine Axt, ein Beil, eine Sense oder Stöcke.«

»Du kennst nicht die Wölfe, Maxim. Aber, wenn du mitkommen willst –«

Der Starost holte eine Axt und eine Sense aus dem Schuppen. Sie gingen den Weg nach Osten, und als sie auf die Höhe kamen, merkten sie, daß sie keine Mäntel angezogen hatten. Axt und Sense hielten sie hieb- und stichbereit vor den Hüften. Krähen flogen durch den wirbelnden Schnee, in dichten Klumpen tief über der Erde, vor den Köpfen der Männer schreckten sie, ohne Schrei, auf.

Der Starost atmete schwer. Die Flocken hingen in seinen Brauen und in seinem Bart. Ein alter Mann.

»Die Kinder müßten längst hier sein«, sagte er.

Wortlos gingen sie weiter. Es war still, und der Schnee rauschte. Fern hörten sie die Stimmen der Kinder.

Der Starost rief: »Julia! – Nikolaj!«

Auch der Gefangene rief: »Julia! – Nikolaj!«

Nach einer Atempause gaben die Kinder Antwort.

Der Starost und der Gefangene gingen schneller, die Kinder gingen schneller. Wie aufgeschreckte Vögel flogen sie in die Mitte der Männer, Julia, Nikolaj, Katarina, Ludmilla, Sina, Stepan, Alexander, Ivan, Nikita und Spiridion, zehn Kinder, in Pelzmützen und Wattejacken, die Bücherbündel in den steifen Händen.

Sie redeten durcheinander von Wölfen im Wald, von brechendem Holz, Gekläff und einem Netz der Spuren im frischgefallenen Schnee.

Während sie auf dem Weg standen, der Starost, der Gefangene, die Kinder, und redeten, kamen die Wölfe. Ihre Augen sahen sie zuerst, gefährliche, trübe Lichter im wirbelnden Schnee. Ihre Köpfe schoben sich heraus, die steifen Ohren, der Kranz gesträubter Haare um den Hals, die struppigen, zementgrauen Leiber mit den buschigen Schwänzen. Wie ein Keil stießen sie aus dem Unterholz über die Felder nördlich der Straße.

Die Kinder verschluckten das letzte Wort und klammerten sich in die Rücken der Männer. Der Starost hielt die Axt hoch, der Gefangene hielt die Sense hoch. Die Kopfhaut spannte sich, und die Gedanken verschwammen.

Die Wölfe liefen entlang der Straße, vorbei, eine stumme, wogende Meute, Reihe hinter Reihe, Rücken neben Rücken, lautlos, auf hohen Beinen, gezogen zu einem Ziel. Sicher waren hinter den Rudeln andere Rudel, unsichtbare Rudel im Wirbel des Schnees, hundert Rudel, tausend Rudel. Manche Tiere kamen so nahe vorbei, daß die Rippen zu sehen waren, Knochen, Muskeln, Sehnen unter dem räudigen Fell und ihre roten Zungen, die lang aus den Mäulern hingen. Hätten die Wölfe geknurrt oder gebellt, es wäre nicht so unheimlich gewesen wie dieses lautlose, gespenstige Vorübergleiten der unberechenbaren Bestien. Hunger trieb sie, Hunger machte sie blind für die Beute neben der Fährte.

So zogen Heere in die Städte der Feinde ein, durch die Mauer des Schweigens, der Verachtung, des Hasses. Die Menschen verkrochen sich vor ihnen, löschten das Licht, hielten den Atem an, schlossen die Augen und glaubten, ihr Herz klopfe gegen die Wand, und die draußen könnten es hören, durch die Tür brechen und wahllose Schüsse ins schwarze Zimmer feuern.

Die Dunkelheit wuchs, und noch immer nahm das Heer der Wölfe kein Ende. Wie lange zogen sie vorbei? Wie viele waren es? Stunden. Alle Wölfe Sibiriens.

Dann kamen die letzten Wölfe. Sie trabten hinter den Rudeln her, kranke, dürre Tiere und junge Tiere, denen es schwerfiel, die schmalen Pfoten zu heben.

Nacht umschloß den Starost, den Gefangenen, die Kinder. Lange wagten sie nicht, sich zu lösen, zu bewegen, zu sprechen.

Der Starost sprach als erster. Er sagte: »Die Wölfe kommen zurück. Sie wittern den Frieden.«

FLIEHEND in der Liebe
dem Feuer-Irrgarten
darin Gott als Wunde brennt
und Aufforderung den Ausgang
zu suchen
mit verbranntem Fleisch.

Zu den Toten fliehen
ist kaum ein Aufenthalt
alle Gräber stehn in der Verwandlung
schneller als Atemzüge.

Nachtgesträuch hält das Fleisch fest
Blut tritt aus jedem Gebet
und alle Sonnenuntergänge
sind Brücken zu den Aufgängen.

*

Hier unten aufgestellt
Kriegsgeräte, nachtgefärbt
unter dem Sternbild des Schützen
Hieroglyphe großer Bereitschaft.

Und getrennt »*Oben*« und »*Unten*«
von Geburts- und Todesmeilen
ohne unser Verständnis.

Aber die Sehnsuchtspfeile gespitzt
hüben und drüben
und die gleichen erzenen Köcher
als Bewahrer des Aufbruchs.

*

Unterm Polarstern,
Daniel der Traumvogelfänger
im Urwald aus Schlaf
horchend an der Wurzel der Gestirne –

während die Sehnsucht verwundet
schon am südlichen Kreuz hängt.

*

Im blauen Kristall
die Zeit wartet
auf die betäubte Sehnsucht
die ihren Raum durchschmerzen muß.

Die Sehnsucht diese gefangene Sternbedrängerin,
die Abgebröckelte aus Gott ist zurückgekehrt
verschmähte Braut des Todes
mit singendem Muschelgebein
darin das verrauschte Meer
mit Schaumlippen
den Triumph eines blutigen Unterganges sang –

wieder im Sande zurück
mit dem heimwärtsziehenden Segel
der Melancholie
Nachtveilchen, verstreuten
dem gekreuzigten Fisch
in der versteinerten Träne aus Vergessenheit.

*

Eine Windschleppe
mit den Atemzügen der Toten.
Der Angler zieht den Silberfisch hoch
durch die wirkliche Engelgesellschaft.
Gebet der blutigen Kiemen.

Aber beim Gottesdienst
die alten Frauen schlafen
trotz des Lavendelduftes –

*

Ein Licht über dem See.
Zeichen des Pfeils eingegraben
in der Holzwand der Hütte
schon schmerzt Auferstehung.

Die Rotbrust voller Unruhe
zirpend am Fenster
an der Silbergrube
Skelett der Erde aufgeworfen
ein Hund bellt darüber fort –

Aber der Zusammenhang
liegt eingerollt
in der Gebetskapsel eines Frommen
dem die Scherben gekittet wurden
mit der Gnade Wundbalsam.

*

Furchtbares Versäumnis!
Wenn einer hier, der Augenblicke nicht achtet
die aus der Zeit fallen
reif schon durch einen Seufzer
oder einen Liebesblick.
Wo Lebende und Tote
ihren Wein mischen
und anklingen
mit Hochzeitsgläsern.

Der Verkündigungsfinger
Hob die Haut »Hier« auf.

DER Vater saß im Stübchen, und mit ihm saß der Sohn. Der Uhrpendel rührte sich und wirbelte die Minuten durcheinander, leere Minuten eines schlaffen Abends. Klaus malte Zahlen ins Schreibheft, aber der Vater hatte, um sich zu trösten, nicht einmal Zahlen. Endlich holte er eine Mappe, ließ den Deckel klaffen und erlaubte seinen Händen, mit den alten Blättern zu rascheln, wie es ihnen gefiel, behende oder behutsam, pomadig oder stöbernd. Eins, ein Kohlestück wie alle, blieb endlich zwischen den Fingern hängen, wippte mit den Enden auf und ab und wurde gar in Positur an der Stuhllehne gebracht, wo das Licht der Lampe voll auf die gerade Fläche fiel, stand auch noch dort, als der Sohn aufschaute und den Blick auf den Vater anschlug wie der Vater den seinen auf das Blatt. »Was guckst du so?« fragte er, und der Vater antwortete mit ungefälligem Räuspern, was dem Sohn nur für kurze Zeit als Auskunft genügte – – »Was guckst du?« fragte er streng, und der Vater sah ein, daß er Bescheid geben müsse.

»Die Zeichnung hat…« (hier fiel ein großer Name) »damals gekauft, und ich habe mir noch eine Kopie davon gemacht – – ich wundere mich – –«

»Worüber wunderst du dich?« drängte unwillig Klaus, und der Vater reizte ihn mit undeutbarem Schnalzen zu einem unduldsamen Bestehen auf Erklärung. »Ich wundere mich, warum er die Zeichnung jahraus, jahrein in seinem Zimmer hängen läßt, und weiß nicht, was er daran findet.« Nun stand Klaus auf und stellte sich mit dem Rücken an den Ofen; da konnte er, wenn er den Kopf schief legte, das Blatt sehen.

Der Gekreuzigte mit magerem Leibe, ausgerechnet in einem halben Dutzend Linien zusammengestrichen, wäre mit Händen und Füßen über die Ränder des Blattes hinausgeraten, wenn seine Wirklichkeit in Kohle jenseits der Grenzen Bestand gehabt hätte. »Er hängt nach vorn über«, sagte Klaus; »ist das Kreuz abgebrochen?«, und der Vater gestand: »Ich weiß nicht.« Das gefiel dem Sohn übel, und er wollte wissen, warum der Vater das »getan« hätte, auf was er sich mit einem ungeratenen Ansatz zu einem Hohnlächeln abgespeist sah. »Weiß man, was man macht?« fragte nun seinerseits der Vater, aber er befragte sich

selbst und fühlte sich zur Ergründung der Ursache angehalten: »Ich weiß nur, daß ich an dem Abend zum Umfallen müde geworden war und den ganzen Kram überhaupt satt hatte; es mögen ein halbes Hundert Zeichnungen vom Blatt gewischt sein, als ich auch noch diese letzte streichen wollte, aber ich war schon zu faul und zögerte einen Augenblick, und so blieb der Christus drauf – – so kam's.«

Klaus war auch am Ende mit seinem Latein, und der Vater rührte schon die Finger zwischen anderen Blättern, als sein Kopf, wer weiß woher, ein Stößlein erlitt und seine Blicke von der Seite her aufs Blatt fuhren. Er fragte den Sohn: »Sieht es nicht so aus, als ob er schwebt?« »Das nicht«, antwortete Klaus, »er fliegt – – Und«, ergänzte Klaus, »es sieht aus, als wäre er am Kreuz angewachsen und das Kreuz trüge ihn.« »Ja«, sagte der Vater, »so sieht es aus, und mit der Neigung nach vorn wird die Haltung drohend, und sein Ausdruck, sein Gesicht, ist, als litte er nicht, wie man ein paar Stunden leidet, sondern als wäre Leiden sein natürlicher Zustand, als litte er und wüßte es nicht anders – – und er und sein Kreuz hängen und fliegen im leeren Raum über alles hin.« Der Sohn nahm es aber genauer und überschlug, daß das Kreuz irgendwo einmal auf der Erde gestanden haben müsse, und wo denn die Erde geblieben wäre, vermutlich unten, und so ginge das Fliegen wohl über die Erde hin, wie der Mond kreise und zur Erde gehöre.

»Ja, ja«, sagte der Vater, »schon recht, so kann's sein; man weiß ja nicht, was man macht.« Aber Klaus, der die Sache an ein faßliches Ende gebracht wissen wollte, bedang sich aus, nun endlich zu erfahren, warum der Vater »das getan« hätte. »Es ist so gekommen«, war die Antwort, und »ja«, sagte Klaus. »Wäre ich nicht so müde gewesen«, fuhr der Vater fort, »so hätte ich wohl gehofft, etwas Fertiges zu machen, und dieses Halbe weggetan, wo Hände und Füße fehlen; dann hätte ich das Kreuz geradegestellt, denke ich, und vielleicht noch für den Jammer der Angehörigen Platz gehabt. Aber weil ich müde war, kam es so, nämlich über den Text hinaus.« »Text hinaus?« unterbrach Klaus, »was für welchen Text?« »Bibeltext«, erläuterte der Vater, »Kapitel so, Vers soviel, nämlich – – und wurde dadurch mehr; meinst du nicht auch?« »Ich weiß nicht, warum ich das meinen soll«, antwortete verstockt Klaus. »So, du weißt es nicht, dann laß es bleiben«, höhnte der Vater, und Klaus brachte hämisch an: »Du kannst es mir ja sagen, wenn du es selbst weißt.«

Der väterliche Daumen und Zeigefinger rieben den Rand des Blat-
es zwischen sich, ohne daß ersichtlich war, wozu es gut sein mochte.
Dabei klappte es nach vorn zusammen und kam auf seine Mitblätter
zu liegen, und dann fielen auch die Kiefer der Mappe zu, und die bei-
den väterlichen Hände faßten sie und stellten sie aufrecht gegen die
Lehne des Stuhls. Die väterliche Trostlosigkeit war über ihre Stunde
hinausgekommen und unversehens der Vergangenheit einverleibt. Die
väterlichen Lippen wölbten sich zu zwei Bogen und pfiffen ein paar
tonlose Takte. »Siehst du«, triumphierte nun Klaus, »du weißt es
nicht.« »Kann sein, daß ich's nicht weiß«, gab der Vater zu, »man weiß
vielleicht gar nichts, aber man kann sich etwas einbilden. Ich kann mir
vorstellen, daß Christus am Kreuz hängt und im Angesicht der Erde
liegt und leiden muß, solange die Menschen bleiben, wie sie sind. Er
wartet in seiner Pein, bis seine lieben Christen sich entschließen, ihn,
ihren Erlöser, ihrerseits zu erlösen, indem sie anders werden, als sie sind.
Aber sie werden eher meinen, daß er sich endlich davonmachen möge,
wenn sie feiern bald ihr zweitausendjähriges Jubiläum, und das feiert
sich ohne Zweifel bequemer ohne Christus als in seiner Gegenwart.«

ZUR DICHTUNG ERNST BARLACHS
HELMUT KRAPP · DER ALLEGORISCHE DIALOG

»Sehen Sie, man will ‚wissen' und verlangt nach dem Wort, aber das Wort ist untauglich, bestenfalls eine Krücke für die, denen das Humpeln genügt.«
Ernst Barlach an Wolf-Dieter Zimmermann

I

DAS Unbegreifliche versagt sich der Sprache. Es gehört zur tiefsten Erfahrung der Mystiker, daß Sprache nicht allein für das Begriffene steht, sondern selber der Akt ist, in dem man das Unbegreifliche ergreift. So brachten sie es bei der Anstrengung, das Fassungslose im Wort zu sammeln, allerdings zu einer neuen Terminologie, in der eine unerhörte Erlebnisschicht erstmals sprachfähig wurde und aus der, ins Profane gewandt, alle spätere Dichtung hervorwuchs. Indes – das Wort verriet beklemmend seine Untauglichkeit; wie ekstatisch auch immer es auftrat und wie sehr man auch seine Fassungskraft überzog – Gott verbarg sich nur um so mehr. Übrig blieben die Wörter und die Formen, bereit jetzt, ein anderes als das Gottes-Erlebnis zu repräsentieren. – Die Sprache bleibt Ernüchterung. Im selben Maße, in dem sie die Unmittelbarkeit des Erlebens aufhebt, zieht sich das Unbegreifliche zurück. Daher der Satz auch umgekehrt gilt: Die Sprache versagt sich dem Unbegreiflichen. Der Ausdruckswille der Mystik bezeugt, daß nur, wenn das Wort sich an ihm mißt, es als unbegreiflich auch erfahren werden kann. Dem nämlichen Ausdrucksverlangen entstammt Barlachs Versuch, die bewußtlos-stumme Gebärde seiner Bildfiguren in Sprache aufzulösen. Sehr früh, der Dunkelheit seiner seelischen Erfahrung noch kaum bewußt, erfährt er den Zwang, übers Bild hinaus zu Wort zu kommen: weil ihm die Plastik nicht genügt, zeichnet er; weil ihm Plastik und Zeichnung nicht genügen, schreibt er (16. Juni 1889 an Düsel). Die – vergleichsweise – lockere, gelüftete Prosa seiner frühen Jahre (Fragmente, 1895/1904; Seespeck, 1912/14) verrät in verwischten Spuren doch schon den Widerstand im Ausdruck, den das Wort härter setzt als das

Holz. Denn im bildnerischen Werk der gleichen Zeit ist »das Andere«, als dessen »Hälfte« Barlach mit »hellseherischer Unerbittlichkeit« den Menschen erkannte, längst schon präsent. Freilich nur in der Negativität der Verdammnis. Die Sprache aber verhieß die Möglichkeit der Position, weil »das Aufgehen des Persönlichen im ‚Überpersönlichen'... als Erlösung und Lösung aller menschlichen Kreatur« (18. Oktober 1932 an Zimmermann) als Prozeß nur im Wort, nicht im Bild sich darzustellen vermag.

Und schließlich brauchte er Bild *und* Sprache, um zu zeigen, daß der Bettler Gott und Gott der Bettler ist. Dies Paradox, nicht die Dualität von Geist und Stoff, führte Barlach zur dramatischen Form. Er mußte die *Gestalt* an ihren *Worten* spiegeln, damit der Sohn des »Toten Tag« z. B., hineingezwängt in die quälende Leiblichkeit, die von der Mutter ist, eingekerkert in die nordische Hölle des weisen Steißbart und des stummen Besenbein, verhext, abhängig, kreatürlich, zugleich als Göttersohn sich verrät, der die Aura um den Wanderer Kule entdeckt.

Aber das Wort entband die Unbewußtheit und das Unbegreifliche eines »Anderen« nicht. Die Anstrengung, es immer reiner auszusprechen, machte es erst recht zum Geheimnis. Schon die Sprache des »Toten Tag« (1912) fahndet nach diesem Mysterium, das sich gerade inmitten des Stückes aufhält, dunkel freilich, unergriffen vom Wort und gleichsam übriggelassen vom Dialog. Wiederum konnte das, worauf Barlach gerichtet war, nur in der Resonanz ausgesprochen werden; jetzt nicht als Verdammnis, sondern als Sehnsucht. Die Sprache und das »geahnte Unerreichbare« verweigerten einander. Am 3. September 1932 schreibt er dann an Pastor Schwartzkopff: »Ich glaube aber, daß alles Notwendige empfangen und als selbstverständlich hingenommen werden muß, glaube obendrein, daß das Wort ein elender Notbehelf, ein schäbiges Werkzeug ist, und das eigentliche und letztliche Wissen wortlos ist und bleiben muß.« Es gehört zur Paradoxie dieses dunklen Erlebens, daß Barlach sprechen mußte, nur um auf die Stummheit seiner Bildfiguren verwiesen zu werden.

Die Bemerkung vom »schäbigen Werkzeug des Wortes« liegt zeitlich nach der Niederschrift des »Graf von Ratzeburg«, wo diese früh angekündigte Sprachhaltung, die im »Armen Vetter«, in den »Echten Sedemunds«, in einigen Repliken der anderen Stücke variiert, bis zum Äußersten getrieben ist.

Dieser Text nun wird fast schrankenlos vom Substantiv beherrscht. Solche Sprache muß die einfachen Relationen der Wirklichkeit zwangsweise preisgeben. Ein nur beiläufiges Zitat: Der Sachverhalt z. B., daß ein Mensch, den man in Ketten fesselt, *erniedrigt* wird, tritt in ihr zu dem neuen, überhöhten Sinnbezug zusammen, daß die Kette den Sklaven »nach Art der Kette mit *Niedrigkeit* schmückt«. Hier gilt die Niedrigkeit nicht mehr als unmittelbare und logische Folge der Fesseln, sondern ist deren Essenz, abstrakt und unbezogen, die das empirische Verhältnis *prägt*, nicht es *vermittelt*. Unversehens wird denn auch in diesem Satz die Kette zum Symbol.

Die »zur Stille verklungene Einstmaligkeit« und die »Barheit von Furcht« – das Attribut verdichtet sich zum Inbegriff. In solchem Maße, wie in der Rede des Offerus, der seinen Dienst beim Herzog von Lauenburg kündigt, um Maruts Wege zu gehen, konzentrieren sich die Bedeutungen oft: »Hütet Euch, Herzog Albrecht, vor falscher Herrlichkeit, vor unechter Herrlichkeit! Euer Hoheit behilft sich mit geringen Taten, und meine Füße wittern in Euer Hoheit Wegen verlorene Gänge. Euer Hoheit Güter geben Euer Hoheit keine Güte. Herzog Albrecht, fahrt hin in eurer Verlorenheit, weg mit eurer Weglosigkeit, bleibt, wo ihr seid, in eurer Wenigkeit.« Im Wort soll eine wesentliche Wirklichkeit zu der nur bildlichen des Spielers, der Kulisse und des Requisits kontrastieren. Dieses Prinzip, dem Realen seine greifbare Realität zu entführen, beschränkt sich nicht auf ein momentanes szenisches Motiv. Die ganze Fabel vielmehr, die Pilgerschaft von Mölln ins Morgenland, gerinnt im Dialog zu einer Reihe solcher Inbegriffe, in denen die Bühnenhandlung schon allegorisch gedeutet ist, und die Wanderung auf dem Podest will von Anfang an nur Figuration einer im Wort vorgeschriebenen seelischen Läuterung sein. Deshalb wird der Herzog, der das nicht begreift und sich von seiner Pilgerschaft eine herrliche »Kumpanei« verspricht, der »Weglosigkeit« ge-

ziehen (was »ohne Weg« bedeutet und keine Kürzung von »Auswegosigkeit« ist). Auf der nächsten Stufe in der Hierarchie der Wege Heinrich und Offerus: ihre Wanderung, freilich als Weg in eine Erlösung verstanden, bleibt doch zunächst nur äußerlich und wird daher ein »*Werk der Sohlen*« genannt. Hilarion, der Asket von Sinai, verkündet Moses gegenüber dann den wahren Weg ganz analog als »*Werk der Seele*«. Bildungen wie »das Buschige« und »das Baumige«, das vom Schweiß der Juden verdorrt ist, sind bezeichnend für diesen Stil der reinen Bedeutungen.

Die Sprache kann das ohnedies geringe Element der Handlung nicht mehr aktivieren. Die Handlung wird angeordnet, und die substantivisch-abstrakten Formeln – Inbegriffe, welche die Essenz der Szene ziehen – gleichen einer Beschriftung des stummen Spielmoments.

Entsprechend kommt es zu einer Unzahl substantivierter Verben, die sich mit den genannten Sprachelementen demselben Stilwillen unterordnen. Sie gruppieren sich zumeist um die Sinnbilder von Weg und Ankunft: das »Wandern«, das »Trachten«, das »Liegen« und das »Harren«; im Dialog zwischen Moses und Hilarion das »Sollen« und das »Können«; in der Sinnverlassenheit das »Winseln«, das »Stöhnen«, das »Schreien«; zur Erlösungssymbolik aber gehören terminologische Formeln wie: das »dienende Wachen«, »das Schauen Gottes« (auch im doppelten Genitiv geschnörkelt: »die Gabe des Schauens deiner«). Daneben gibt es auch in belanglosen Redeteilen die Abstraktbildungen auf -ung: die »Verdeckung«, die »Ausleerung«; und Heinrichs Besitz, sein Schloß, sein Knecht, Frau, Geliebte, Kinder, Ländereien und Papiere, werden im Begriff der »Geltung« zusammengerafft, damit die szenischen Augenblicke, welche dieser Figurengruppe gehören, an dem *wörtlichen* Gegensatz zum »Sein«-Begriff als das schlechterdings Nichtige bekannt werden. So lautet die erste Begegnung zwischen Heinrich und Offerus im »dunklen Wald« folgendermaßen: »HEINRICH: Wer bricht durch meinen Wald? / OFFERUS (tritt hervor): Wer fragt? / HEINRICH: Ich frage, Heinrich, Graf von Ratzeburg, Herr und Haber, Haber und Heger, Walter und Behalter dieses selbigen Weges. Wer bricht durch meinen Wald? / OFFERUS: Offerus ist es. / HEINRICH: Was giltst du in deinem Dasein? / OFFERUS: Gelten? Es geht nicht um Gelten, es geht um Sein! Seht mich, wie ich bin: ich will etwas sein, nicht etwas gelten.«

Damit zerfällt im Dialog die Wirklichkeit, die der Bühnenprospekt gerade noch bebildern kann. Statt dessen liefert er eine Exegese des Auftritts. Nach dem ersten Erscheinen von Adam und Eva bemerkt Heinrich zu seinem Knecht: »Sonderbare Leute, Klaus, sie streichen durchs Dunkel wie der Sinn des Dunkels, der von der Helle überschienen wird« – und fortan wandern diese »Uralten« als bloße Bedeutungen durch das Spiel. Auch dem Begriff der Geltungen werden mit dem blutsaugenden Gespenst Bendix als der allegorischen Person eine momentane Gebärde und ein lautes Schmatzen zugestanden. Und der dunkle Wald nicht zuletzt pilgert, von einem Ritter mit frivolen Redensarten allegorisch personifiziert, in der Gefolgschaft des Herzogs ins Heilige Land, damit dessen Weglosigkeit nur ja nicht mißverstanden werde.

Es entspringt mindestens dem Willen zum allegorischen Ausdruck, wenn den in diesem Werk so wichtigen Bedeutungen – als da sind der Besitz, das Erhalten des Besitzes, der Weg – eine Person gesellt wird, in der sie figurieren: der »Haber«, der »Halter«, der »Geher«; im Kontrast dazu ist die andere Position mit »Bartträger« und »Freudenfinder« in ihrer äußersten Nichtswürdigkeit drastisch bezeichnet. Freilich, solche Allegorese bleibt unerfüllt und ein bloßer Verbalismus. Allein das allgemeine Schema dieser Ausdruckskategorie, in der die Wirklichkeit nur herhält, damit ihr der gedachte Sinn und die destillierte Bedeutung übergestülpt werden können, liegt auch hier zugrunde: die Gestalt funktioniert als reine Bedeutung. Dieser Stilwille (charakteristisch im »Findling«) verbindet die bisher zitierten Ausdruckselemente in Barlachs Werk. Die Sprache stanzt den Sinn in die Szene, von der er nun nicht mehr verborgen ausgestrahlt werden kann, weil er vorweg im Dialog zitiert ist.

Nichts verrät dies deutlicher als z. B. ein Passus aus der Baderszene, wo selbst das Banale (das noch im »Armen Vetter« auf lange Dialogphasen nur als unstilisierte Kopie des Klatsches geriet) der allegorisierenden Floskel nicht länger widerstrebt: »Orkob: Ihr seid zur Stelle, Herr, setzt euch, sollt nach Wunsch bedient sein. / Marut (setzt sich): Nichts von Wunsch! Laßt das Belieben eurer Finger walten, Freund Orkob, meßt nur nach eurem Ermessen. Ich bin nur das Instrument für das Spiel eurer Finger, seht zu, was ihr auf mir spielen könnt. / Orkob: Euer Haar soll als erstes gesalbt sein, so gesalbt, wie man hier

gesalbt heißt, als zweites euer Bart geschnitten, so geschnitten, man hier gut geschnitten heißt.« Unter diesem Stimmaufwand nmt hier die Sache selbst nicht mehr zu Wort. Sie schweigt vor n Aufgebot an Abstrakta, der Bildklausel und der Komparativsätze. Die vereinzelten Konkreta, die sich in diesem Stil erhalten und die ch szenisch belegt sind, werden, obwohl sie die Ausdruckskraft binden nnten, fast mechanisch aufgesogen von den abstrakten Qualitäten. as auch hindert die Entfaltung der Metaphorik. Ein Dialog, der nicht rauf ausgeht, eine dramatische Welt als Totalität zu gestalten, sondern der die Realien der Bilder und des Figurenspiels ins Gleichnis nprägen möchte, kann auch im sprachlichen Gleichnis nur das Material seiner Deutung sehen. »Und ist Warten«, sagt Offerus etwa, icht ein Mantel, durchlöchert mit Gehorsam und von der traurigen rbe der Untertänigkeit, ohne Ehre und Ansehen zu tragen?« Der nnliche Charakter des Bildes verliert sich in der detaillierten Ausgung.

Andererseits bildet diese Sprache genau dort, wo sie den Vorgang nit Erlebnissen motivieren muß und den Figuren psychische Qualiiten einmal zukommen läßt, gewisse *Bildfelder* aus, *weniger Metaphern ls Signaturen*, welche sich dann stereotyp wiederholen. So gehört zu Heinrichs Erfahrung von der Last des Besitzes das mehrfach abgewandelte und ausgeführte Bild von den aufhockenden und gemästeten Gewalten; von der Unruhe der Seele (Hilarion) ist ausschließlich als vom Hund und der Hündischkeit die Rede, auch hier mit allen Nuancen, die das Gleichnis nur hergibt; die Ewigkeit ist die Weide und ihr Grün der Trost; und die Erfahrung der mystischen Einheit des Herrn und seines Knechtes wird mitgeteilt und variiert im Gleichnis vom »Fisch im Meer«. Diese Bildreihen stehen nicht als Vergleich zur umschriebenen Sache, sondern signieren diese und geben damit – so widerspruchsvoll es klingen mag – ihren Bildcharakter preis. Festgelegt auf das ihnen allein zustehende Motiv, markieren sie im Dialog die Bedeutungskomplexe, wann sie zur Sprache kommen, und fügen von der Erlebnisqualität des Sprechenden nichts hinzu. Wie sich denn Barlach überhaupt auf die Kunst der charakterisierenden Rede nicht versteht. In den »Echten Sedemunds« und im »Armen Vetter« hatte er mit Hilfe von Sprachfehlern und Dialekt die Sprache mimisch gestaltet. Aber in der »Sündflut« schon diskutieren alle Figuren mit der

gleichen Rhetorik, Gott, Noah und der Aussätzige. Und im »Ratzeburg« gibt es eine leise Nuancierung nur in wenigen Repliken des Herzogs und seines Gefolgsmannes; die Sprache des Friseurs und die Stimme des Christ-Kindes halten die gleiche Ausdruckshöhe.

Der Dignität, die in diesem Stil dem Einzelwort als dem Träger allen Sinns zukommt, ist der Satz als Ordnungsprinzip weit unterlegen. Sein grammatisches Schema zwar bleibt unangetastet. Allein die Überfüllung seiner Glieder mit sinntragenden Substantiven läßt deren grammatisch-logische Beziehung untereinander manchmal kaum noch erkennen. Schon in der Genitivbildung versucht Barlach durch häufige Nachstellung des regierenden Substantivs (z. B. »der welken Zwiebel Würzigkeit«, »Klage über des Vogts verderbliche Gleichmütigkeit«) Wortkomplexe zu schaffen, deren rationale Perspektive einem Ausdruckston weicht, in dem wiederum die Bestimmung (hier: Würzigkeit, Gleichmütigkeit) mehr gilt als die Sache (Zwiebel, Vogt), zu der sie gehört (anders, wenn es hieße: die verderbliche Gleichmütigkeit des Vogts). Das kann zu Satzknoten und Stauungen der Rede führen (»... der Prophet gebietet nirgends, daß Räuber reicher Leute Sklaven die Mäuler füllen«), in denen der Satzlauf plötzlich bewegungslos zu verharren scheint.

Demselben Zweck dient die Variation des Sinnworts in den einzelnen Satzteilen, so daß es seine beherrschende Stellung verliert (»Aber sieh, ich habe Fürchten gelernt und fürchte ehrfürchtig die Furchtbarkeit deines Anblicks«). Diese nicht eigentlich mehr Wortspiel zu nennenden Phrasen negieren ihre Konstruktion; jenseits des Grammatisch-Logischen erfüllt sich die Zuordnung der Glieder in der Sinntiefe des einzelnen Wortes, das sie, immer gleichlautend, bedeutungsmäßig verbindet. Die Beschwerung, die dem Satz so widerfährt, zerschlägt seine vorgegebene Struktur und macht ihn zum Gefäß von Sinnkomplexen, die, nur selten antithetisch geordnet, zumeist kolossal sich auftürmen, ohne daß der Inhalt in Sinnworten kulminierte (»Ich habe ein anderes gelernt und bin dir zugetan in dem Stolz deiner Verdammtheit, als wäre ich selbst in dem Schoße der Erbärmlichkeit, in den Jahren des klirrenden Elends zu Hause, in der Gewohnheit und Langwierigkeit des Sterbens und dem Jenseits alles Trostes.«). Der kleinste Satz noch erhebt den Anspruch auf Totalität und verliert gerade deshalb jeglichen Ausdruckswert. Ohne Pausen, rhythmische

Zäsuren und Grenzen ist er ungegliedert und aufgeschwemmt, nicht minder formlos als die Welt und die Vision, für die er steht.

In genauem Sinn hat Barlachs Sprache keinen Satz. Dies ist gerade das Moment ihres Verstummens. Wo die Sinnwörter nicht aufeinander bezogen, sondern bei scheinbarer grammatischer Aufrichtigkeit nur *gebündelt* werden, hat die Sprache ihre Vernunft preisgegeben und sich in ihrer Ohnmacht bloßgestellt. Solches Versagen wird auch durch manierierte Wortfüllungen nicht wettgemacht. Sie markieren es nur noch deutlicher, zumal dem Wort Barlachs entgegen dem der Mystik, die aus einem ähnlichen Erlebnis das Einzelwort mit theologischem Grund vor allem ausgezeichnet hatte, die sakrale Erfüllung fehlt. So maßt sich in diesem Dialog auch der belangloseste Inhalt das Pathos der Verkündigung an, das sich eben darin als leerer Aufbausch verrät. Oder: Barlachs Sprache, »mit schwellender Seele geformt« (2. Juli 1930 an K. Barlach), will apokalyptisch reden.

Um diesen Anspruch zu bekräftigen, nutzt Barlach die Alliteration. Mit ihr unterlegt er den Satzwülsten ein Lautschema, das sie weder differenziert noch in ihrer Unerlöstheit rhythmisch bewegt und sie keine Festigkeit in der Struktur gewinnen läßt. Die Alliteration *taktiert* die Sätze, und wie sie selbst zur Ausdrucksgebärde wird, darin einzelne Wörter nur um ihretwillen noch gesprochen sind (»und so dient mir die brünstig brausende Lust an der Gewalt«), verrät sie etwas von der doktrinären Haltung: als fertig geprägte stabreimende Formel hämmert sich der Satz ins Gedächtnis. Das Gesprochene läßt dem Vorstellungsvermögen des Hörers keinen Raum. Er soll es nicht kritisch aktualisieren, sondern widerspruchslos hinnehmen und behalten. Wenn er sich unterwirft, ist die Apokalypse gelungen, er ein Mitglied der Gemeinde geworden. Unterwirft er sich aber nicht, wird er auch dies als Symptom jenes mißglückten Versuchs ansehen müssen, die Transzendenz des Absoluten, von dem Barlach gelegentlich schrieb, in Sprache rein einzulösen. Die vielgerühmte Sprachgewalt, zu der es Barlach bei dieser Anstrengung brachte, hat mit den Ausdrucksqualitäten des expressiven Stils wenig gemein. Seine Sprachgewalt ist auch Gewalt an der Sprache.

Um aber als Sprache vernommen zu werden, bedarf sie vor dem Spiel noch der Inszenierung. G. R. Sellner hat sie in seiner Darmstädter Aufführung effektvoll entfaltet, indem er die Ausdrucksintention

Barlachs unterspielte und die Sätze gleichsam untertönig sprechen ließ, so als enthielten sie nichts von ihrer Emphase. Getragen von einem lockeren Tonfall, der zur Konversation und nicht zum Pathos gehört, klangen zwar die Sätze erlöst, wurden aber die Einzelwörter mit Dunkelheiten und Bedeutungen belastet, die ihnen in Wahrheit nicht zukommen. Sellner inszenierte die Diskrepanz zwischen dem Wort und seinem Sinn. Die Figuren gewannen nur deshalb Kontur, weil sie andere waren, wenn sie im Bild als Personen agierten, und andere, wenn sie sich an ihrem Dialogstück maßen. Denn leichthin, locker und wie selbstverständlich sprechend rangen sie der Konzeption Barlachs genau jenes Moment ab, das zu verwischen der Wortschwall erfunden war: das Sprachlose dieser Sprache. Sie standen als Gestalten auf der Bühne mit der einzigen Qualität, weder begreifen noch sagen zu können, was ihr unbegreifliches Erlebnis war, kurz: sie spielten als Ergriffenheit ihrer selbst aus, was Barlachs Unvermögen zur Sprache ist. Aber die Abstraktion des Worts zum Inbegriff, der die Szene bedeutet, ist emphatisch und möchte gehört, nicht verschwiegen sein.

III

Dieser Dialog, dessen wichtigste Elemente hier nur eben zitiert wurden, spielt in Wahrheit jenseits der dramatischen Welt. Anstatt sie darzustellen, interpretiert er sie und hindert die handelnden Figuren, wozu allein ihr Dialog ihnen die Möglichkeit gäbe: sich auszuleben. Keine von ihnen hat die Reife der Gestalt. Weil diese Sprache nur für das Bedeuten der Dinge und nicht auch für deren Erscheinung Worte hat, ist sie ohne Intention auf das Wirkliche des Spiels und bringt zwischen ihm und den Figuren keine Berührung zuwege, in der sich die Gestalt nur bilden könnte. Damit ist das Wirkliche unansprechbar geworden wie die Figuren selbst. Nicht deren Einsamkeit – eine seelische Qualität immerhin, zu der sie es nirgends bringen –, sondern die Überhöhung des Wortes zum Inbegriff, der das Wesen der empirischen Verhältnisse rein zu ergreifen wähnt, um die Szene als leeren Schein hinter sich zu lassen, bedingt die monologische Struktur des Dialogs. Er verdichtet sich zu einem Medium, welches undurchlässig ist für bloße Mitteilung und Darstellung und außerdem das Sprachvermögen der Figuren, ihrer Konzeption nach, übersteigt. Das Wort

steht über ihnen und läßt sie als Allegorien seines Sinns fungieren. Der es aber spricht, ist Barlach.

»Der Endlose, der Mächtige, der unhörbar den Weltraum Durchschwingende hat über mich den Fluch des Wortemachens verhängt«, heißt es später von Wau in dessen Selbstgespräch im »Gestohlenen Mond« (Kap. 25). »Brauchte ich nicht zu reden, vielleicht könnte ich schaffen. Worte, du Guter, sind der Abfall seiner Größe, der Unwert seines Werts... Was bleibt mir, als durch meinen Unwert seinen Wert zu erweisen? Darum, immer Worte gemacht ... zwischen und über ihnen schafft der schweigende Schatten – und also redend und meine Wortschwingen schlagend rühre ich an das stille Schaffen, und wie anders als so kann ich am Schaffen teilhaben, als in Mehrung seines schaffenden Schweigens durch rasenden Mord am eigenen Schweigen im Reden ohne Unterlaß beizutragen?« Das ist doch wohl die Erfahrung, daß das Mysterium jenes »Anderen«, dessen Darstellung schon im bildnerischen Werk nur negativ gelungen war, sich auch im Wort nicht positiv besitzen ließ. Es verwies die Sprache nur strenger auf ihre Ohnmacht und verhüllte sich ganz.

HANS SCHWERTE · ÜBER BARLACHS SPRACHE

Jede genaue Beschäftigung mit Barlachs Sprache, wie sie in seinen Dramen und Prosastücken, künstlerisch durchgeformt, vor uns liegt, wird bald einige wenige Grundgesetze ihres Aufbaues und ihres Ausdruckes herausfinden können. Wie immer man diese Grundhaltungen seiner Sprache nun formulieren mag: sie erweisen in jedem Fall, daß wir es in Barlachs Wortwerk mit echter Dichtersprache zu tun haben und daß diese Sprache in sich die öffnende Wortbewegung aller wahren Dichtung wiederholt. Barlachs Sprachwerk ist Dichtung. Wortkunstwerk bedeutet freilich nicht bequeme Mitteilung, sondern allein Genauigkeit in dem, was der Dichter zum Ausdruck bringen will (welcher genaue Ausdruck übrigens nur als ‚Form' möglich ist). Auch Barlachs Dichtung, als Ausdruck *seiner* Mitteilung von Welt und

Mensch, verstehen wir nur, wie jede Dichtung, wenn wir ihre eigentümliche Sprach- und Bildbewegung nachvollziehen und uns in die eigentümliche Spannung *ihrer* Wortfindung hineinbegeben. Vorschnelle Umkehr vor angeblichen ‚Dunkelheiten' und ‚Schwierigkeiten' beweist vielleicht nur, daß man nicht mehr genau hinhören will. Denn daß die Dichtungen Barlachs, von seinen frühen, köstlichen Prosa-Aufzeichnungen bis zum »Graf von Ratzeburg«, nur dilettantische Nebenbeschäftigungen des (‚großen') Plastikers seien, wird heute niemand mehr behaupten wollen – jedenfalls niemand, der sich, in der schalen Flut der Reportagen, noch ein Gefühl und Wissen um ursprüngliche Sprache und dichterische Bildvision bewahrt hat. Wie ernst gerade der Plastiker sein Wortwerk genommen wissen wollte, bezeugt übrigens (neben vielen ähnlichen Aussagen) schon eine Briefstelle des 29jährigen (Juni 1899): »Nun kann mir aber die Plastik nicht ganz genügen, deshalb zeichne ich, und weil mir auch das nicht ganz genügt, schreibe ich. Diesen Drang verspürte ich schon als Knabe…«

»Das ist außen wie innen, innen wie außen«: so umschreibt einmal Barlach selbst in treffender Kürze sein plastisches Schauen und Formen. Damit ist zugleich ein erstes Wesensgesetz auch seiner Sprachbildung festgestellt: die andauernde Verwandlung seelisch-geistigen Innenvorganges in konkrete, oft personale Außenhandlung, wie umgekehrt die Umwandlung wieder dieser Außenwelt in Innenhandlung. Das Innere wird nach Außen realisiert, das Reale nach Innen genommen, ohne jede ‚Grenzhemmung'. Begriffliche Abstrakta verwandeln sich im Wortausdruck in geschaute Konkreta; die Vision verlebendigt sie in szenische Bewegung. Außen- und Innenszene schlagen in dieser Sprache fortwährend ineinander um. Eine Trennung »beider Bereiche« existiert in diesem Sprachbild und Sprachspiel nicht. Und dieser andauernde sprachliche Grenzübertritt, dieses Durchbrechen der scheinbar festen Wortoberfläche in ein dahinterliegendes Wesensgefüge wie das Verlebendigen dieses »Wesens« wiederum in schaubare Aktion, dieser Verwandlungs- und Umwandlungsprozeß des Wortes also innerhalb seiner verschiedenen Bild- und Sinnschichten wird von Anfang an von Barlach ‚dramatisch', dialektisch also, dialogisch erlebt, als bleibende polare Spannung und Selbstbewegung in der Einheit allen Wortseins. (Es ist besonders reizvoll, dieses Verwandlungsspiel des Wortes bereits in Barlachs frühesten Prosafragmenten, die schon

ab 1895 aufgezeichnet sein dürften, zu verfolgen; aus kleinen Bild- und Erzählelementen beginnt er hier eine expressiv-visionäre Sprache sich zu bilden, die in ihrer eigentümlichen Mehrschichtigkeit der Bildbedeutung dann, Jahre später, zum dramatischen und szenischen Ausbruch drängen wird. Der Dichter Barlach fängt mit kleinen Prosastücken an und schließt mit einem großen Prosawerk, dem Romanfragment »Der gestohlene Mond«. Und obgleich seine Prosa von vornherein, vom kleinsten Sprachelement her, dramatisch angelegt wird, bleibt dieser epische Schatten, mehr oder minder fühlbar, doch über Barlachs Dramen liegen und beeinflußt ihre Formstrukturen deutlich.)

Zu diesem verwandelnden Wort-Spiel (gleichermaßen dramatische Urzelle Barlachs), das ein Aufheben der scheinbar festen Grenzen zwischen sogenannter Realität und sogenannter Irrealität meint, kommt nun, fast als schließende Synthesis dieses Bewegungsvorganges innerhalb der Sprache selbst, ein anderes, ebenso fundamentales Formungsgesetz der Barlachschen Sprache hinzu: nämlich einen Vorgang, eine Erscheinung, eine Erfahrung, sei diese nun ‚real' oder ‚irreal', *wesentlich* zu machen, sie in ihrer grundhaften ‚Wesenheit' auszusagen. Das Erlebnis wird, als Vision, in *ein* wesentliches Wortbild zusammenzuziehen versucht; diese visionäre Bindung ins Wesentliche (die an Stelle nachahmender Impression tritt) sucht den stellvertretenden, genauen Sprachausdruck, der in sich selbst jene Entzweiung, etwa in ‚konkret' und ‚abstrakt', überwunden hat. Nicht ein Einmaliges, In-dividuell-Charakteristisches, gar Psychologisches bestimmt solche Wortsetzung, sondern ein Allgemeines. das »Ur-Wesenhafte«. Nur die wesentliche Umrißlinie einer Sprachfigur wird, rechtens ‚verdichtet', gegeben, die das erstrebte Ineinander von Realem und Irrealem, nicht zuletzt auch von Subjekt und Objekt in sich einzubinden vermag, wie in jenes »Glück des Einklangs in überpersönliches Sein«, das, wie Barlach in seinem »Erlebten Leben« berichtet, er schon als Kind geahnt hätte und von welcher Behaglichkeit und Getrostheit im Sein noch seine Hauptperson im »Gestohlenen Mond« mehrfach spricht – letzte Erfahrung hinter der Polarität alles Sagbaren, Behausung, welche die Bewegung aufnimmt.

Etwa Barlachs merkwürdige, von ihm sorgsam gepflegte und jedermann sofort auffallende Vorliebe für (scheinbare) Abstraktbildungen auf endsilbig -heit und -keit gehören dahin, als sprachlicher Versuch,

das *Wesen* einer Sache oder eines Erlebnisses zum Ausdruck zu bringen. Denn in Barlachs Sprachbewußtsein und Sprachraum sagen diese Abstrakta auf -heit und -keit gerade seine konzentriertesten Erfahrungen aus; in diese sprachlichen Chiffren verdichtet er gleichsam das Erlebnis des *Grundwesens* solcher Erfahrungen (was in Fülle nachzuweisen möglich wäre und was sich auch sprachgeschichtlich begründen ließe; Untersuchungen über Barlachs vielberedete ‚Mystik' müßten vorerst an solchen Sprachbeobachtungen, an seiner Verwendung etwa des alten ‚Wesens'-Suffixes -heit, später von der deutschen Mystik vielfältig verwendet, ansetzen).

In demselben Brief vom Juni 1899, in dem der 29jährige davon spricht, daß ihm Plastik und Zeichnung als künstlerischer Ausdruck nicht genügen und er darum schreibe, findet sich auch die folgende Bemerkung, allerdings hier vom plastischen Schaffen gesagt (und diese Briefstelle möge zugleich noch eine weitere Erläuterung für das über Vision und Expression Gesagte sein) – sie lautet: »Ich gebe wieder, nicht was ich für mein Teil sehe oder wie ich es von hier oder da sehe, sondern das, was es ist, das Wirkliche und Wahrhaftige, das ich erst aus dem, was ich vor mir sehe, heraussuchen muß.« Und zwölf Jahre später, im August 1911, schreibt er in einem anderen Brief: »Ich sah am Menschen das Verdammte, gleichsam Verhexte, aber auch das *Ur-Wesenhafte*, wie sollte ich das mit dem landläufigen Naturalismus darstellen! Ich fühlte etwas wie *Maske* in der Erscheinung und bin versucht, hinter die Maske zu sehen...« »Aber«, fährt Barlach fort und erklärt damit selbst sein organisches Ineinanderbeziehen von Konkretion und Abstraktion, »aber natürlich weiß ich, daß die Maske organisch auf dem *Wesentlichen* gewachsen ist, und so bin ich doch auf sie verwiesen. ...kurz«, schließt er, »das Sichtbare wurde mir zur *Vision*.« Und weitere vier Jahre später, im September 1915, drückt er seine Verfahrensweise so aus: »... so halte ich mich mit meiner Dankbarkeit ans Geschöpf [dh. an die reale Erscheinung, an jene physiognomische Maske], in dem mir ein sichtbares Zeichen, wie es zum *Sakrament* gehört, gegeben ist.«

So auch bringt Barlach seine Dramen-‚Helden' ins »rechte Wesen«, in die »rechte Geltung«, indem er sie die Scheinoberfläche der Worte durchstoßen läßt bis zur ihrem Geborgenheitsgrund, indem er eine Welt des falschen Anscheins, der falschen Wortgeltung, zerbricht und

das »rechte Sein«, die richtige Wortgeltung, aufleuchten läßt. Aber dieses »rechte Wesen« ist kein Ruhezustand; in Barlachs dichterischer Weltaussage gibt es die Qualität unbewegten, ruhenden Seins nicht. Geborgenheit ist: ‚auf den rechten Weg kommen'. Jenes »rechte Wesen« erschließt sich erst, wo der Mensch die »rechte Richtung«, eben den »rechten Weg« findet und ihn beschreitet. Barlachs Spiele sind daher aufschließende Wort-Spiele, keine Handlungsaktionen. Sie laufen in diesen »rechten Weg«, in den »Botengängerweg« aus (wie es am Ende des »Toten Tag« heißt), in Erhellung und Annahme also, nicht in tragische Schlußpointen. Das »Continuons« aller modernen Weltdramatik wird von Barlach vorweggespielt.

So entwickelt sich, höchst dichterischer Vorgang, bei ihm der Spiel-Inhalt unmittelbar aus der Sprache und ihrer Problematik. Erst im verwandelnden Wort-Spiel dringt er zum ‚Wesen' vor, das sich in solchem Spiel öffnet. Gerade diese Selbstbewegung des Wortes in der doppelten Sinnebene jedes Satzes, jedes Bildes ermöglicht Barlach die Spiel-Öffnung auf das ‚Sein' zu. Barlachs Dramen sind im Grunde nur Handlungsentfaltungen des Wort-Spieles zwischen dessen eigenen doppelten oder gar zwiespältigen Aussagemöglichkeiten – wenn man so will: zwischen der vernutzten Oberfläche des Wortes und seinem verbindlichen ‚Grund', zwischen Schein und Sein im Wort selbst, zwischen seiner Unwirklichkeit als Geschwätz und der Wirklichkeit seines Sinngrundes, spielerische Selbstbewegung der Sprache also zwischen ihrer Versperrung und Öffnung des Seins. Das dramatische Auseinander- und Ineinanderspiel des Seins, wie Barlach es erlebte und bezeugte, wird in die Wortbewegung selbst verlegt und durch sie – dialogisch – ausdrückbar gemacht.

Das doppelsinnige, das mehrdimensionale Wort, das unter seiner Oberfläche alltäglicher Lautung und Mitteilung das ‚Wesen' aufscheinen läßt, Urproblem und Urspiel aller Dichtung, wird durch Barlach auf solche Weise unmittelbar dramatisch ausgespielt. In dieser Wort-Bewegung auf das Sein zu gewinnt er gleichzeitig ‚Weg' und ‚Behausung' als Angekommensein. Verwandlung – im Übertritt von einer Wortebene in die andere – ist daher das Zentralmotiv seiner Dichtung. Der Doppelgänger Mensch bricht zu seinem ‚Wesen' auf. (Und von hier aus könnte sich wiederum die Frage nach der ‚Mystik' Barlachs ergeben, die ja immer an solche Sprach-Öffnung gebunden ist.)

Barlach bildet sich in seinen Dramen konsequent eine Technik des doppelsinnigen Dialogs aus, der jeweils im gleichen Wort und Satz auf zwei verschiedenen Sprachebenen geführt wird (naturalistisches Theater wird daher immer an solchem Text vorbeispielen). Wo die eine Handlungsseite nur die Mitteilungssprache gewohnten Haben- und Geltenwollens heraushört, vernimmt die Gegenseite plötzlich, in anderer Sprachschicht desselben Wortgebildes, die rechte Einweisung und verständigt sich in ihr. »Etwas Lebendiges ... hat immer irgendwelche Beziehungen zum *Verborgenen*, jeder ist ein Doppelgänger und ist nicht bei sich und mit sich allein ...«, heißt es einmal in einem Dialog. So ist der Mensch das eigentliche ‚Zwischenwesen', ein Zwitter in seiner »Blöße zwischen Himmel und Erde«; und ebenso zwittrig ist seine Sprache, nichtsnutzig und geheimnisvoll erfüllt zugleich. Ein Brief vom Oktober 1932 nimmt noch einmal diese Problematik des zwiespältigen Wortes auf, das dennoch, im rechten Gehör, bis an die ‚lauterste Wahrheit' vorzudringen vermag: »man will ‚wissen' und verlangt nach dem Wort, aber das Wort ist untauglich, bestenfalls eine Krücke für die, denen das Humpeln genügt. Und dennoch ist im Wort etwas, was direkt ins Innerste dringt, wo es aus dem Lautersten, der absoluten Wahrheit kommt. Jeder aber versteht es anders, er vernimmt das, was gemäß seiner Art Anteil am Ganzen, ihm verständlich ... wird«.

Aufbruch zur Wahrheit durch ‚Aufbruch' der Sprache: das ist das sprachkünstlerische Problem Barlachs.

Wollte man seine Lösung kritisch betrachten, so müßte man allerdings anfügen: dieser Versuch Barlachs, den einzelnen Menschen radikal bis an die Sinnöffnung des Seins zu bringen, im Aufbruch und Durchbruch zu sich selbst, und ihn auf diese Weise *unmittelbar* zum »Gast des Seins« zu machen, ihn also ganz in jene andere Hälfte des menschlichen Zwitterwesens hinüberzuspielen, wo nur noch das Ur-Wesenhafte gilt, hebt menschliches Zusammenleben im Sinn einer täglich zu bewährenden *Kultur* auf – nicht etwa Mitmenschliches überhaupt (das würde dem Sinn von Barlachs Dramen durchaus widersprechen) – aber eben Kultur als Bewahrung auch der geschichtlichen Tradition menschlicher Gemeinschaft und als durchgestaltete Gesellschaft bis in die kleinste Geste ihres Tuns und Sich-Verhaltens. ‚Urwesen' ist immer und überall Anfang oder auch Ende – wie man

es ausdrücken will; aber sicherlich nicht lebendige Geschichte und soziale Gestaltung der zu lebenden Gegenwart. Wem es nur um Ewigkeit geht, dem wird die menschliche Gestaltung der Zeit nichtig. Barlach selbst kann daher, ganz folgerecht, in einem Brief (1920) schreiben: »... ich ... denke überhaupt nicht über Kultur nach. Ich bin zu einseitig Mensch, armer Vetter, Verbannter, Zuchthäusler, sehe mit einer ... hellseherischen Unerbittlichkeit im Menschen die Hälfte von etwas Anderem [‚nur die Hälfte' ... dürfen wir verdeutlichen], daß es mir auf das kleine bißchen Kultur gar nicht ankommt.«

Auf der anderen Seite stände dann etwa – um nur ein Beispiel zu nennen – sein unmittelbarer Zeit- und Generationsgenosse Hugo von Hofmannsthal (geb. 1874; Barlach geb. 1870). Auch Hofmannsthal geht es in seinen späteren Spielen um Verwandlung des Menschen in sein eigentliches ‚Wesen': aber eines Menschen, der sich der Geschichte als einer immer von neuem zu bewährenden Kulturleistung mitverantwortlich bewußt bleibt. Hofmannsthal entwertet die geschichtliche Zeit nicht; ihm werden Wert und Wesen erst in ihr wirklich. Verbindliche Kultur ist der Ausdruck dieser Wertverwirklichung in der Zeit. Für Barlach wird die Zeit andauernd durch die ‚Ewigkeit' aufgehoben, durch sie weggeschmolzen. Der ‚wesentlich' gewordene Mensch spricht schließlich Sondersprache. Nicht Zeitgestaltung ist Barlachs Anliegen, sondern Rückkehr aus der Zeit (»Wem Zeit wie Ewigkeit ...«) – nicht verbindliche Sprache, sondern Sprache des Grundes und des Wesens. So kann der 55jährige Dichter (1925) seine Art schließlich umschreiben: »Wenn man älter wird, sieht man, daß der Irrtum des Lebens nur der Bruchteil einer besseren Wahrheit und höheren Gerechtigkeit ist. Schließlich wird der Begriff der Zeit ganz fragwürdig, und man erkennt im Leben nur die Durchbruchsphase aus einem in den anderen Zustand. In diesem Hinblick lösen sich die Disharmonien auf und werden zu Notwendigkeiten und Bestandteilen der einen großen Harmonie des Daseins. Das Menschenleben wird ein Stück, ein Ausschnitt, und so bekommt selbst das für sich Unbefriedigende den Wert und die Würde des Ganzen, an dessen Güte es teil hat.«

KLAUS BREMER · BARLACH UND DIE BÜHNE

Die Arbeit der Darmstädter Bühne am dramatischen Werk Barlachs bedeutet für mich eine Klärung der Möglichkeiten und Mittel der heutigen Bühne überhaupt. Ich weiß keinen zeitgenössischen Dichter deutscher Sprache, der so sehr an die Grenze und das Vermögen unserer heutigen Realisierungen rührt. Ich habe deshalb meinen Mitarbeiter Klaus Bremer gebeten, mögliche Ergebnisse dieser Arbeit festzuhalten.

Gustav Rudolf Sellner

Einfacher als in seiner Dichtung läßt sich die Problematik Ernst Barlachs an seinen Plastiken ablesen. Seine Figuren sind Türme, Berge, Auswuchtungen des Bodens, Figuren aus der Landschaft erwachsen, grundverhaftet, gebunden an den Sockel. Sie stehen da, wo sie stehen, angemauert, gefesselt, Gefangene, bezogen auf einen ganz bestimmten Punkt im Raum. Dieser Punkt ist Barlach nicht erreichbar. Der Schwerpunkt Barlachscher Plastiken liegt nicht in ihnen, sondern außerhalb, exakt fixierbar. Von diesem Punkt her sind seine Figuren zu denken wie etwa die Plastiken in der Wand der Lübecker Katharinenkirche, der berühmte »singende Mann«, selbst der hängende Güstrower Engel, der angekettet kein wirkliches Schweben demonstriert.

Erst wenn eine Figur den Schwerpunkt in sich trägt, wie, historisch auf Barlach folgend, bei den Plastiken von Arp, Brancusi, auch Moore (bei dem die Figur nicht nur ihren einen Schwerpunkt in sich hat, sondern viele: die Horizonte überschneiden sich), sind absolute Bewegungen möglich, Gemeinschaftsformen wie Gruppenbilder oder, ich greife vor, Dialoge und dramaturgische Kompositionen. Unmöglich war es Barlach, für die Lübecker Katharinenkirchenwand den Christus zu schaffen, der die dort angebrachten Figuren zu einer Gemeinschaft binden sollte (später hat Marcks diese Christusfigur gearbeitet, für den sie kein Problem war). Das Problem des Angeschmiedet-Seins, der Fesselung des Menschen ist Barlachs Problem und seine Figuren sind bestimmt von der Sehnsucht nach Verschmelzung mit dem fernliegenden eigenen Mittelpunkt, von der Sehnsucht nach Freiheit als Basis absoluter Bewegung und Fügung.

Das zur Plastik Gesagte läßt sich in etwa auf Barlachs Graphik übertragen, grundsätzlich auf sein dichterisches Werk. Doch der Bildner mußte schreiben. Schreibend konnte er Menschen miteinander zeigen, Gespräche, Liebe, Mord, Gott, wie Wege, Entwicklungen, die den Menschen aus seiner Abgeschlossenheit gegenüber dem Absoluten befreien: Bereiche, die ihm die plastische und zeichnerische Ausdrucksform verriegelte. Und dennoch gilt, was die Handhabung des Materials betrifft, d. h. in bezug auf Wortschatz, Sprachführung, Satzbau, Szenenfolge, das aus der Plastik Gefolgerte.

Seine Worte sind Fesselungen angesichts des Gemeinten, haben für ihn keine Realität, reichen ihm nicht aus, sind lediglich Hinweis, »elender Notbehelf, ein schäbiges Werkzeug« (Barlach). Seine Sprachführung ist unfrei, kurzatmig, wandlungsarm, ohne wirkliche Modulation. Satz für Satz, Äußerung für Äußerung hebt schwerfällig an und geht wieder »zu Boden«. Nach jeder Phrase »ist es aus« und muß wieder von vorn beginnen. Immer könnte es aufhören und immer von vorne beginnen. (Ist das Stück zu Ende, ist es noch nicht zu Ende? Das Publikum weiß es häufig nicht, und erst nach einer Abwartepause setzt Beifall ein.) Alles bleibt Monolog, und Sätze wie Szenen stehen in keinem Spannungsverhältnis. Auch Barlachs Sprache und mit ihr sein Theater sind bestimmt von der Sehnsucht nach Verschmelzung mit dem, was gemeint ist, von der Sehnsucht nach Realität.

Grundlage von Theater ist Gegenüberstellung, Spannungsverhältnis und Bewegung. Die wesentliche Problematik Barlachs steht zu den Forderungen, die das Theater als Theater stellt, in Widerspruch. Und dennoch hat die Aufrichtigkeit Barlachschen Bemühens, sein Schreiben aus Notwendigkeit, das Fehlen jeder Mache, die Gewalt und Kühnheit des demonstrierten Geschehens Theaterleute und Publikum derart fasziniert, daß Barlachs Stücke wieder und wieder auf der Bühne erschienen und erscheinen.

Auf *dreierlei* grundsätzlich voneinander verschiedene Weisen wurde Barlach inszeniert.

Man versuchte die Realisierung seiner Theaterdichtung mit den Mitteln der Bühne des 19. Jahrhunderts, d. h. mit einem dem Pseudoraum angemessenen *Pathos* und mit der *realistischen Pose*. Die Fesselung des Menschen als Barlachsches Problem war für diese Theaterform nicht von Bedeutung, weil die Bühne ohne Realität war, d. h.

ohne Beziehung zum Absoluten. Was im Text an Theaterwirksamkeit fehlte, tat man dazu, man »brachte« ihn theatralisch. In einer »Sündflut«-Inszenierung etwa agierte die Figur des Noah, dargestellt als gewaltiger pathetisch-protestantischer Pfarrerstyp, auf weichem Sumpfboden, einem Bodenbelag aus Kissen, in denen Schilfrohr stak. Ein schwerer Knüppeldamm führte hinauf zur Arche, deren Bug haushoch in die Bühne ragte. Wind und Regenmaschine im Verein mit einer kolossalen Beleuchtungsapparatur schufen jene erregende Atmosphäre von Echtheit, die das Publikum in Bann schlug.

Neben solcher Möglichkeit versuchte man darüber hinaus, der Guckkastenbühne eine weitere Möglichkeit abzugewinnen. Man holte den bisher fehlenden Barlachschen Realitätsbezug, den Bezug zum Absoluten, durch Stilisierung herein, benutzte die Fesselung des Barlachschen Menschen als Stilmittel. Der Schauspieler suchte nach Möglichkeit der *Plastik* Barlachs zu ähneln. Damit wurde eine der plastischen adäquate Situation erreicht, die, wenn auch vom Barlachschen Horizont aus gesehen »richtig«, obwohl sie das Textgeschehnis unglaubhaft machte, wenig mit Theater zu tun hatte. Als neues Bühnenmoment demonstriert diese zweite Realisierungsmethode eindringlich die Forderung nach Auflösung des fesselnden Pseudoraumes, nach Sprengung der Guckkastenbühne.

Der Bühne des 20. Jahrhunderts ist durch ihre Mittel gegeben, unter Wahrung der geisteshistorischen »Richtigkeit«, der wesentlichen Situation Barlachs, ohne formal die »Fesselung des Menschen« und seinen Bezug zum Absoluten aufzuheben, wieder zu spielen, d. h. trotz der formalen Eigenart Barlachs den Forderungen des Theaters als Theater nachzukommen. Man drapiert nicht mehr, man stilisiert nicht mehr, wie es der Pseudoraum vorschrieb, sondern man versinnlicht Strukturen im realen Raum.

Der reale Raum, die Bühne des 20. Jahrhunderts, der Raum des Absoluten, wird aus den Elementen von Bild, Bewegung, Sprache geschaffen. Die Bildelemente Punkt, Linie, Kreis, Kugel, Quadrat usf. wie die Farbelemente Weiß, Gelb, Grün, Rot, Violett, Schwarz, usf. haben, nachlesbar in der Kunstgeschichte und in Experimentfolgen etwa eines Kandinsky, nicht nur ihre Bedeutung in der Dynamik von Bildkompositionen, sondern darüber hinaus noch als derzeitige Endergebnisse der Geistesgeschichte, die sie zustande kommen ließ. Während in

der Kreisform etwa der Mensch sich sammelt im eigenen Mittelpunkt und vom eigenen Mittelpunkt aus eigenen Horizont entwirft, während er im Kreis einen Pol bildet, um den herum alles seiner Verfügung unterworfen ist, ist er im Rechteck, diesem Wegekreuz, dieser Verbindung unzähliger Horizonte, pol-los überall und preisgegeben dem Allgemeinen. Während etwa das Schwarz ordnet oder richtend andere Elemente als solche herausstellt, während etwa ein bestimmtes Gelb verschwendend ausstrahlt, zeigt ein bestimmtes Blau Verinnerlichung an. Exaktes Zusammenwirken von Form und Farbe muß derart angelegt sein, daß es, dem Stück entsprechend, sich zum Darsteller verhält, ihn herausstellt in exakt versinnlichten so oder so beschaffenen geistigen Bezügen.

Dieses richtige Zusammenwirken von Form und Farben in bezug auf Stück und Darsteller ist Ergebnis genauen Einhorchens, Eindenkens in den zu erarbeitenden Text. Jede Willkür, jedes »Engagement« würde Fehler zur Folge haben, welche die Konfrontation des Publikums mit der Sprache, den Bildern des Dichters verhinderte. Daß die Form- und Farbelemente von Bühnen- und Kostümbild nicht abstrakt zu sein brauchen, sondern auch, wo es der zu erarbeitende Text fordert, aufgehen können im Dinglichen, in »realen« bekannten Elementen, in dem oder jenem historischen Stil, ist selbstverständlich. Hat der Regisseur und mit ihm sein Bildner es fertiggebracht, durch Interpretation der dichterischen Sprachformen den Darsteller in den wesentlich richtigen Geistbezug zu stellen, etwa bei Barlach in das Gefesseltsein gegenüber dem Absoluten, kann der Darsteller, assistiert vom Regisseur, es wagen, der Aussage des Textes nachzugehen. Die in ihrem Charakter farblich bestimmten, Zeit und Raum überkreuzenden Formen gestatten ihm, von einer geistig-wesentlich georteten Position in die andere zu wechseln, die Verschiedenheiten der Aussage durch verschiedene Stellungen im Raum anzuzeigen, d. h. sich von der Aussage bewegen zu lassen, zu kommen, zu gehen, zu laufen, zu fallen, sich zu setzen, zu sterben, anderen Darstellern zu begegnen, sich so oder so zu ihnen zu verhalten, Teil von Gruppen zu sein, wie mit anderen zu sprechen, zu antworten, Dialoge zu führen. Rhythmische Einschnitte und Melodien der Sprachführung bewahren parallel zu den Formen und Farben des Bildes den Horizont der Dichtung, das Seinsverhältnis ihrer Figuren. So kann der Darsteller, wenn er nichts

»macht«, nichts »von sich aus dazu tut«, sondern hineinhorchend und -sehend die Bilder der dichterischen Sprache vermittelt, den Gesetzen des Theaters folgend agieren, ohne seinen vom Dichter vorgeschriebenen wesentlichen Bezug zu verändern. Die schauspielerische Persönlichkeit, im Stil des 19. Jahrhunderts durch den Zwang typisch zu sein, Echtheit nachzuahmen und durch Drapierung zugedeckt, wie später durch die Äußerlichkeit von Stilisierung, kann, wieder freigeworden, Barlach spielen.

Die beiden Darmstädter Barlach-Inszenierungen, die Gustav Rudolf Sellner mit seinem Bildner Franz Mertz und dem Darmstädter Schauspielensemble schuf, demonstrieren das Gesagte in der Praxis. Erster Eindruck des Bühnenbildes »Der Graf von Ratzeburg« 1951 ist das rechteckige, stark zum Beschauer hin geschrägte Spielpodest mit den drei quer darüberhängenden, von oben vorne nach hinten zu gesenkten Flächen. Dieser Bühnenraum ist seit- und rückwärts durch senkrechte transparente Streifen vor schwarzen Vorhängen begrenzt. Weil der Graf von Ratzeburg, dessen Lebensweg den Aufbau des Stückes bestimmt, jemand ist, der vorwiegend erleidet, an dem vorwiegend geschieht, und nicht einer, der selbständig handelt, wurde dem Spielpodest die quadratische Form gegeben. Die Bewegung unzähliger Horizonte, die diese Bühne durchwaltet, wird durch die Streifenbegrenzung des Bühnenraums bestärkt. Bei der Realisierung der Barlachschen Schauplätze auf dem Spielpodest des »Ratzeburg« richtete der Regisseur Sellner die von Mertz angenommene Schräge auf den äußerst begehbaren Fallwinkel. Er erreichte dadurch äußerste Anschaulichkeit (das Publikum, außen, hat Übersicht über die Schritte der Darsteller und das zu erwähnende »Bühnenbild«) und brachte den Darsteller in ein neues Raumverhältnis. Er zwang ihn zu einer neuen, schwierigen Bewegungstechnik, die sich mit dem Barlachschen Sprachduktus verband. Dazu spricht der Darsteller, der auf der schrägen Fläche dem Publikum zugewendet steht, nicht mehr parallel zum Boden, sondern in den Raum vom Boden weg. Spricht er mit dem Rücken zum Publikum, wird er dennoch verstanden, gegen die über ihm hängenden Flächen kann er Worte in den »Kosmos« sprechen.

Das Wesenhafte und das Akustische decken sich. Franz Mertz hat die Bespannungen der Schwebeteile schwarz gemacht in heller Rahmung. »Das sind« (vergleichbar der Bühnenraumverkleidung) »An-

blicke der Unendlichkeit, wie sie auch George Braque architektonisch n den Hintergrund einiger seiner Stilleben stellt.«

Die senkrechten transparenten Streifen vor schwarzen Vorhängen ls Raum-»Begrenzung«, wie sie im »Ratzeburg« hingen, fallen in der »Sündflut« 1954 dagegen fort. An ihrer Statt wird der Bühnenraum eit- und rückwärts begrenzt von Wänden, graphitierten Flächen (aktivierbar durch Licht), welchen die Umrißfunktion des Ratzeburg-Spielfelds zukommt. Weil »Die Sündflut« ein Stück menschlicher Entscheidungen ist, schweben in diesem Bühnenraum zwei große, aus dem Kreis entwickelte Formscheiben, eine als Spielfläche unten, eine als Deckfläche oben, die untere, wie schon im »Ratzeburg« und aus den gleichen Gründen, nach hinten gehoben, die obere, wie ebenfalls m »Ratzeburg« und ebenfalls aus den gleichen Gründen, nach hinten gesenkt. Durch einen Ausschnitt hinten in der oberen und einen hinten n der unteren Scheibe ergeben die beiden Scheiben hinten einen Einbruch von Dunkel, eine Öffnung, ein riesiges Loch. Der Darsteller hat eine Hauptspielzone auf der Scheibe, kann aber auch in den dunklen Ausschnitt geführt werden (hier wesentlicher Auftritt), wie um die Hauptspielfläche herum in die schmale Zone vorn an der Rampe. Am stärksten erlebt man diese Bühne nicht optisch, sondern wenn man selbst auf der Fläche steht. Diese Flächen sind nicht vom Optischen entstanden, sondern von der Dynamik der menschlichen Bewegung. Die Schwebefläche der »Sündflut« ist dasselbe Formelement wie die Spielfläche drunter. Sie hat auch dieselbe Erdfarbe. Spielfläche und Decke entstanden aus einem Schwung, der eingefügt ist in den gegebenen Raum. Spiel- wie Deckfläche sind vom Menschen und seiner Bewegung aus gestaltet und damit an sich selbständig mit dem Menschen auch in jedem anderen Raum (bei entsprechender Größe) praktisch aufzustellen und zu hängen. Als natürliche Formen ständen sie gut im Freien (wie die Formen von Arp, Brancusi, Moore).

Der mittelalterliche Künstler hat bei den Passionsspielen die jeweils nötigen Szenenteile zu einem knappen Bildganzen geformt, die Geißelsäule, den kleinen Berg für den Leidensweg, den Sarkophag für die Auferstehung usw. Die Eindringlichkeit solcher Markierung führte uns zur Bildgestaltung für den Grafen von Ratzeburg, der von Bild zu Bild seine Stationen erleidet. Auf dieser Basis entstanden die Entwürfe, welche die Schräge durchformten. Erstmalig in künstlerischer

Bearbeitung wurde dabei das Mittel der Bodengliederung in Ausschließlichkeit eingesetzt, d. h. mit Teppichen, dazu einzelnen knappen, reliefartigen zum Spiel nötigen Bauteilen. »Marut geht übers Meer«: das hätte jeder mittelalterliche Mensch so dargestellt, ebenso wie Straßen, Plätze, Wege. Das waren farbig geformte Teppiche, über der Schräge ausgerollt. Von Bäumen im Waldbild, an den Boden projiziert, blieben grüne Teppiche, Flecken übrig. Warum die Baumkronen am Boden, nicht in der Luft? Warum selbst den Schloßkeller samt seinen Gewölben am Boden? Der Mensch, der jetzt auf das Brett steigt, hat keine Konkurrenz. Er ragt einzig über den Boden, seine Erde hinaus, nur er hat das Zwischendasein zwischen den Bühnendecken und der Spielfläche. Dekorationen im Raum gibt es hier nicht. Umgebaut wurde von den Schergen, die im Schlußbild den Sohn Ratzeburgs richten. Diese schwarzen Gerichtsdiener legten und beseitigten die Teppiche wie die übrigen Spielteile.

Abgesehen davon, daß das »Absolute« im »Ratzeburg« die zum Spiel des Darstellers nötigen Elemente an den Boden flachdrückte und in der »Sündflut«, ihrem andersartigen wesentlichen Charakter entsprechend, das zum Spiel Nötige vom »Absoluten« hereingegeben wurde, gelangte die Bearbeitung in der »Sündflut« hier auf andere Weise zu ähnlichem Ergebnis. Die Elemente, die zum Spiel gebraucht wurden (das Zelt Noahs etwa und die Baumbalken zum Bau der Arche), wuchsen aus dem »Loch«, der Tiefe heraus, aus der hintergründigen Spielzone, die durch die Einschnitte der oberen und unteren Schwebeformen entstand. Auch die Arche wurde in diesem Ausschnitt ins Dunkel errichtet. Balken führen das Auge hinauf, bis das Blickfeld die obere Schwebeform begrenzt. Nur der Mensch betritt in seiner Auseinandersetzung die Schwebeform der Hauptspielfläche, auf der er wie eine Plastik steht. Er gewinnt dadurch an seiner Größe.

Gegenüber den Kostümen der »Ratzeburg«-Inszenierung, die sehr schwer und real waren, übersteigert aber mit phantastisch-krauser, romanisch-gotischer Formgebung, für die wesentlich war, daß sie mit Schwarz und Weiß zu einer abstrakten Form herübergeführt wurden, die sich band mit der Ordnung der Spielfelder, waren die Kostüme der »Sündflut«-Inszenierung ein wesentlicher Fortschritt. Die üblichen Jute- und Fellgestalten, die Darsteller und Wort so schwerfällig belasten, sind in dieser Inszenierung aufgehoben. Die Darsteller

haben an, was der »Mann des Volkes« trägt, Arbeitshose, Pullover. Durchsichtige Netze wurden dem Darsteller über die Arbeitskleidung geworfen, farbige Formteile daraufgenäht, welche die Arbeitskleidung als Grundgewand sichtbar lassen. Das Netz ist schwarz. Aus dieser Schwarzfarbe entwickeln sich die aufgesetzten Teile. Dadurch, daß die Elemente durch farbliches Aufhöhen und Behandeln mit Schwarz plastisch-körperlich gemacht wurden, verhalten sie sich zum Körper. Um die Formteile der Gestalt und der Rolle des Trägers entsprechend zu formen, wurde wie bei einem Wandbild für jede Figur ein Karton gezeichnet. Das Gewand befremdet im ersten Augenblick, seine Vorteile sind aber bedeutend. Der Darsteller ist nicht von seinem Gewand belastet und verhüllt und durch Faltenwürfe beengt. Über dem modernen Gewand liegt ein antiker, aber abstrakter Faltenwurf. Der Darsteller verhält sich ähnlich zum Kostüm wie die Rolle zum Bühnenraum. Aufgesetzte Formteile findet man übrigens schon bei Picasso, aber daß der Körper darunter freibleibt, scheint erstmalig.

Aus den verschiedenen Grundanlagen der beiden Barlach-Bühnen entstand, abgesehen von einer ähnlichen Bewegungstechnik des einzelnen Schauspielers, natürlicherweise verschiedene Choreographie (d. h. es entstanden verschiedene Gang- und Standverhältnisse der Schauspieler zueinander und zum Raum). Sie ergab sich aus den verschiedenen Texten und in bezug auf die verschiedenen Grundformen und Formen der zum Spiel nötigen Sonderteile beider Bühnen. Durch die pathos- und stilisierungsfreie Sprache, durch den Darsteller, der *sich* nicht verstellt und damit auch nicht die zu vermittelnden Bilder der dichterischen Sprache, wird der Text des Dichters in der Form unserer Zeit dem Publikum gegenübergestellt, und jede Gestalt hat die »Tiefe«, die ihr Text ihr erlaubt.

I.

LOTUNG
gläsernen Abschieds – Sieh
wie er beim Fall
zerstäubt
wie die Hände
plötzlich entgleiten
flüssig vom Mehle
der Trennung

Ausgeweint
sind die Zweifel
dann noch die Angst:
die Stunde
grenze vielleicht
jenseits des Wartens
ins Tödliche –

Höre wie die Saiten
gespannt sind.

II.

Brunnenschacht:
wirf tiefer den Rhythmus
des Schreis
ohne Laut stirbt er
am Salz
zerbissenen Traumes
aber er splittert
den Himmel

In dir ist Aufruhr –
die Flut schlingt
gekonnteste Täuschung
sie trägt im klaren Kristall
das Geheimnis:
Sternerhebung der Trauer
ist Jubel
(sie wiederholts noch einmal
ehe ihr Wasser zu Nacht wird):
Heiligsprechung des Abschieds
ist Ankunft.

I

WIR wohnen in stummen gesprächen
mit dem nachbarn des fleisches
zwischen den spiegeln

Ihre schatten fallen
über erloschne gesichte.

Wir wohnen in sicherem schlaf
hinter dem rücken der zahl

Sie fängt im straßennetz
alle orakelvögel ab.

Wir fördern im bergwerk des sterbens
die steine zum spiel mit dem tod.

II

Neben zwei leibern
die verschlungen sind ins eine spiel
kniet das fremde auge

Hämmert im schläfentakt
gegen die stäbe des hirns.

Auge
im eis gereift
neben dem blühenden tod.

III

Im labor der träume
wird das lied dieser stunde gehämmert

Stunde des flüchtigen doms

Stunde der zahlenkette
auf die alle sterne
gereiht sind

Einsame stunde der stirn
unter dem nächtlichen messer
das aus den rissen des himmels ragt.

Im labor der träume
stirbt der tod.

HAMMERSTEIN, der vor seiner Kompanie ritt, tat das Reiten nicht gut; er spürte ein Ziehen und Reißen in allen Gliedern, am ärgsten in den Gelenken. Feuchte und windige Quartiere hatte er in den letzten Nächten gehabt. Hin und wieder hielt er seinen Braunen an und ließ die Kompanie an sich vorbeimarschieren. Der Anblick der Leute, die im Regen marschierten, munterte ihn nicht auf. Eine Truppe, die im strömenden Regen marschiert, ist selten heiter. An Scherze, Gespräch und Gesang war nicht zu denken. Fuß vor Fuß setzten sie im Schlamm; ein schlürfendes, blechernes Geräusch lief mit der Kompanie mit. Das Wasser lief am Hals herein und stand in den Schuhen. Was ihn bedrückte, war die Wahrnehmung, daß er auf der gleichen Straße vormarschierte, die er nicht lange vorher zurückmarschiert war. Darin lag eine zusätzliche Anstrengung. Er sah alles wieder, jedes kleine Dorf, jede Schenke, jedes Haus, das an der Straße lag. Alles glich sich, alles war grau, abseitig und verlassen. Ein dampfendes, wässeriges Chaos war die Landschaft.

Was wohl, fragte er sich, während er auf Lotte, seiner braunen Stute, dahinritt, wird mir von diesem Land bleiben? Was haftet in der Erinnerung? Der Wind vielleicht. Wenn der lange, harte Ost wehte, gingen die Mädchen über die Felder. Bunte Kopftücher, bunte Röcke trugen sie und hohe Stiefel. Der Wind fuhr ihnen entgegen, und sie beugten sich und hielten die Röcke an den Knien fest. Messerscharf drang der Wind auf sie ein. Staub kam mit ihm, wenn kein Schnee gefallen war. Wenn Schnee fiel, wurde er vom Wind ergriffen, und endlos, ruhelos begannen sich in der Weite die Flocken zu drehen. Der Wind war überall. Heulend fuhr er in die galizischen Schlote und Essen, singend umzog er die Häuser, und mit tiefem Sausen fuhr er in die Weite des Landes.

Wie manche Nacht war er wach gewesen und hatte auf die seltsamen Melodien des Windes gelauscht. Woran denken wir, wenn wir den Wind in der Nacht hören? Wenn er leise kommt, anschwillt und zu rütteln beginnt? Rüttelt er nur an den Dächern, den Rinnen und Ziegeln, rüttelt er nicht auch an uns? Ruft er nicht ein Erinnern in uns wach? Welches aber, da er viele Stimmen hat? Oder hat er nur die

ne, auf die alles antwortet, was er im Fluge berührt? Nachts, wenn u wach bist, wenn du schlaflos liegst und ins Dunkel hinauslauschst, uf wen lauschst du dann? Gibt es ein Instrument, das der Wind nicht ielt? Er jault in den Löchern wie die Katze im März, er bewegt klapernd die Ziegel, er rauscht in den Bäumen und streift flüsternd durch as Gras. Das Wasser plätschert, das Glas klirrt, ein pfeifender Ton wängt sich durch die Ritzen, ein Winseln, Kratzen, Wispern und aunen ist überall. Was ist das für ein Konzert, in das alles einstimmt, enn der Schwall der Luft es berührt? Beschäftigt es den, der ihm uscht, nur deshalb, weil er es oft gehört hat? Ist nicht in ihm eine rage, auf die wir antworten möchten? Wem aber können wir antworten, da der Wind auf die Antwort nicht hört und fortzieht? Wem nders als uns selbst. Die Dächer, die Ziegel, die Rinnen, die Bäume nd Gräser werden von ihm nur bewegt. Wir aber, wenn wir ihn ören, bewegen uns selbst. Geisterhaft flüchtig dringt und drängt das Wehen ans Ohr. Vergänglich ist es. Alles vergeht, und du, der du dem Wind lauschst, mußt diesem Gedanken an deine eigene Vergänglichkeit standhalten.

Er zog das Gesicht kraus und schüttelte die Tropfen ab, die sich an Ohren und Nase hängten. Der Regen ging bald in Perlschnüren nieder, bald in Fahnen, die der Wind vor sich her wehte. Er rieselte, rann nd rauschte, er sickerte in den Grund ein und stieg aus ihm wieder mpor. Die Rinnsale, Bäche und Flüsse begannen zu schwellen, die ümpfe dehnten sich wie riesige Schwämme, das Wasser trat über und rat aus. Die Feuchte drang durch die platzenden Schuhe, drang durch lie nassen Uniformen bis ins Mark. Ziehender Durst lag in den Wäldern und Büschen, ziehendes Grau, in dem das Rot des Ahorns falb wurde, die Buche braun und die Birke trübgelb. Die roten Hagebutten m Gebüsch, die roten Früchte der Berberitzen und Pfaffenhütchen, lie blauen der Schlehen, die schwarzen von Kreuzdorn und Faulbaum, ie alle hingen unter Wasserschleiern. Beerenzeit, Früchtezeit. Aber las Spiel des Herbstes in Laub und Gras war trübe wie der Regentag. Auf den zerfließenden Straßen staute sich der Kot höher und höher nd nötigte zur Vorsicht, da die Schnürschuhe im Sog steckenblieben. Die Schnürschuhe taugten für solche Tage nicht. Mühsam waren die Märsche. Die Russen gingen zurück, nicht schnell, aber auch nicht so angsam, daß sie zu fassen waren. Im Weichen zeigten sie, daß sie das

Land nicht erschreckt und hilflos preisgaben. Sie wichen nicht in Verwirrung, sondern nach einem Plan, und ihre Bewegungen verrieten, daß sie sich zum Kampfe stellen würden, dort, wo Zeit und Ort ihnen genehm war. Im Zurückgehen steckten sie Scheuern, Häuser und Dörfer in Brand und vernichteten Stege und Brücken. Sie ließen verbrannte Quartiere und zerfahrene Straßen zurück.

Hopfenstangen standen auf den abgeernteten Hopfenfeldern. Gibt es etwas Traurigeres als solche langen, schwarzen Stangen im Regen? Und der Hopfen ist doch, wenn er sich windet und schlängelt, etwas so Leichtes, Anmutiges, Fröhliches. Immer nach rechts hin winden sich die Hopfenpflanzen, und die Dolden wiegen sich im Wind. Fröhlich wurde einem zumute, wenn man durch die blühenden Hopfenfelder ging. Und auch das Pflücken des Hopfens war überall ein fröhliches Geschäft. Jetzt aber staken die Fechser im Boden, und die hohen, schwarzen Stangen standen triefend im Regen. War der Hopfen hier gut? Nun, so gut wie der böhmische und bayerische Hopfen war er nicht. Aber zum Bier taugte er. Dort waren auch Maisfelder. Der Wind fuhr durch die abgeernteten Maisfelder, aber weil alles feucht war, auch die Blätter, war das Rascheln nicht dürr wie an trockenen Tagen. Die Kolben waren herausgeschnitten und hingen, rot und gelb, an den Wänden der Bauernhäuser. Auch Kürbisse waren hier und dort liegen geblieben; rot und rund lagen sie auf den Feldern. Der Herbst war da, und die Vögel zogen. Die Kraniche zogen hoch über dem Land dahin; sie waren im Dunst nicht zu sehen, aber ihre Rufe waren am Tage und in der Nacht zu hören. Wer hätte da nicht mitziehen mögen. Ist ein galizischer Regenherbst nicht das Trostloseste auf der Welt, das sich denken läßt? Doch die Zeit der Schneeschmelze, wenn der Frühling kam, war nicht besser. Gewiß nicht. Die Kraniche machten sich im Herbst davon, und viele Vögel zogen mit ihnen. Sumpfstimmen, Wasserstimmen waren zu hören, vor allem in der Nacht. Alle die heimlichen Bewohner der Teiche, Seen, Flüsse, Riede und Moore waren in Bewegung, die Schnepfen, die Regenpfeifer, die Brachvögel und Uferläufer. Die langbeinigen, langgeschnäbelten Bewohner des Binsenwalds, der Schilfufer, der Seggenwiesen und des Weidichts nahmen mit pfeifenden, klagenden, melodischen Rufen Abschied von ihren Sommerquartieren. Glasklare Glockentöne fielen vom Himmel, Oboentöne, silberne Flöten. Wenn er den Rufen

auschte, erkannte er sie wieder, von den Wasserjagden her, auf denen er sich sein Reißen geholt hatte. Wenn er Urlaub hatte, war er immer zur Jagd gefahren. Für Jäger war Galizien ein gutes Land. Im Sommer und Winter war gut streifen in den weiten Gründen. Die Enten zogen nicht fort, solange es offenes Wasser gab. Scharen neuer, bunter Enten zogen vom Norden her nach, Stockenten, Reiherenten, Tafelenten, Schellenten und viele andere. Wenn der Schnee fiel, kamen die wilden Gänse. Im treibenden Schnee zogen die Gänse über Land, fielen auf den Wiesen ein und weideten das Gras ab. Wie oft hatte er im Schneetreiben den Gänsen aufgelauert. Als der Krieg begann, hatte er die Jagd nicht vergessen und seinen Drilling und Doppelläufer mitgenommen. Aber sie staken, unbenutzt, beim Kompaniegepäck; er hätte sie zu Hause lassen können.

Alles Vergangene ist Erinnerung, Wiederkehr wohl auch dessen, was immer da ist, denn wenn es nicht da wäre, wie könnte es wiederkehren? Am schönsten war der Frühling und Herbst bei Guszko in den Dnjestr-Sümpfen gewesen. Und auch im Winter war es dort schön, wenn alles Stein und Bein gefroren war und die Wölfe über den harten Dnjestr kamen. Dorthin fuhr er von Lemberg mit der Bahn. Wo immer er ausstieg, in Sambor oder an einem anderen Orte, dort wartete Wladimir Guszko mit dem Wagen auf ihn oder auch, wenn das Wetter gut war, mit einem Knecht und einem Handpferd. Auf den Gütern, in den Häusern der Schlachtschitzen war er oft eingekehrt; diesen Schlag von Landedelleuten kannte er, doch einen Guszko hatte er nur einmal getroffen. Wladimir war klein, sehnig und zäh, mit schmalem Gesicht, braunen Augen und einem schwarzen Schnurrbart, der nach unten hing. Er hatte etwas Kindliches, Unmittelbares, das sich sichtbar beim Empfang und beim Abschied seines Gastes zeigte. Rührende Freude gab er zu erkennen, wenn der ersehnte Freund erschien. Tränen traten ihm in die Augen, die Stimme brach ihm fast bei der Begrüßung und Umarmung. Um den Tag der Abreise stritt er hartnäkkig; es war schwer, von ihm wieder loszukommen. Immer ritt und fuhr er ein weites Stück des Weges mit, allein oder mit seinen Knechten, mit Stanislaw, seinem Großknecht oder mit einem anderen. Man hätte denken können, daß er ein weicher, zarter Mensch war, doch ein solcher Schluß wäre, wie mancher andere, voreilig gewesen. Hammerstein dachte das nicht lange. Wladimir war zäh und stark. Und mit der

Zeit wurde deutlich, daß in dem kleinen Mann große und drohende Kräfte waren. Er war furchtlos und ein vollkommener Herr. Das zeigte sich schon in seinem Umgang mit den Knechten. Offenbar hingen die Knechte an ihm, und gewiß, er ging mit ihnen auf eine eigentümliche, freundschaftliche und doch herrische Weise um. Er kannte sie, wie jemand seine Familienangehörigen kennt, er kümmerte sich beständig um sie und dachte an sie. Aber er schlug sie auch, nicht oft, aber rücksichtslos dann, wenn ihm etwas an ihrer Aufführung schlecht schien. Dieses Schlagen war widrig, doch auf ein mißbilligendes Wort hin antwortete er: »Das verstehst du nicht. Wenn ich sie nicht schlage, würden sie denken, daß ich gleichgültig bin und sie vergesse.« Ein andermal sagte er: »Du mußt dich daran gewöhnen. Wir leben nicht wie bei euch, wo einer dem anderen fremd ist. Wir gehören noch zueinander.« Das klang wunderlich, und Hammerstein, der über diese Worte nachdachte und nach ihrer Wurzel suchte, sagte sich, daß hier älteres Recht Geltung hatte. Das Gesinde, Knechte und Mägde, bestand aus großen, stattlichen Leuten. Die hageren, kräftigen Knechte und die starken Mägde waren wohlausgesuchte Dienstboten, denn der Landschlag erreichte nur mittlere Größe. Blonde, lebhafte Leute waren das zumeist. Guszko, der sich wie ein Wurzelmann ausnahm, wenn er unter ihnen stand, mochte wie manche kleinen Leute sein Wohlgefallen an solchen Enakskindern haben. Sie schienen seine wahre Familie zu sein, denn er war unverheiratet und hatte keine Eltern mehr. Nur seine Schwester lebte bei ihm, ein strenges Wesen, das den Haushalt führte und auch die Geschäfte der Gutswirtschaft, denn Wladimir kümmerte sich wenig darum. Er ging auf die Jagd, war bei seinen Pferden und Hunden und las viel, wenn er zu Hause war. Doch lief die Wirtschaft am Schnürchen, denn Jadwiga, die Schwester, war tüchtig, und Stanislaw auch. Das Haus war nicht stattlich, alt, aber geräumig und wohnlich. Wenn es Häuser gibt, die ein eigenes Leben gewonnen haben, durch ein langes Wohnen und Hausen des Menschen, das sich einprägt, so gehörte dieses Haus zu ihnen. Es duckte sich mit seinem breiten Dach in der Landschaft und schien in ihr, hinter den alten Linden des Hofes zu verschwinden. Hammerstein gefiel dieses Haus, an dem nichts neu war. Es hielt stand und schien nicht für die Bedürfnisse eines einzelnen, sondern für Generationen gebaut worden zu sein.

Zum ersten Male war er im Frühling, im Vorfrühling, zur Schnepfenjagd gekommen. Solche Schnepfengründe hatte er vorher nicht gekannt. In den lockeren, mit Fallaub bedeckten Mischwäldern lagen die Schnepfen. Er buschierte entweder, wozu er einen der Wachtelhunde von Wladimir mitnahm, oder er ging abends an die Waldränder zum Schnepfenstrich. Dort saß er, den Hund neben sich, auf einem Feldstuhl und lauschte auf die seltsamen Rufe der streichenden Schnepfen. Die Luft war schon mild, und ein würziger Geruch nach Erde, Knospen und ersten Kräutern stieg aus dem Wald auf. Kühle und warme Luft umstrich ihn stromweise. Die Dämmerung brach leise herein, die Vögel begannen ihren Flug. Eine ziehende Schnepfe zu schießen, ist nicht leicht, denn wenn auch der balzende Vogel langsamer fliegt, so bläht er sich doch auf und erscheint im Zwielicht größer, als er ist. Fast wie ein Eulenvogel streicht er über Waldwege und Wiesen, über Lichtungen und Waldränder, und Übung gehört dazu, um den Zielpunkt verläßlich abzumessen. Stumm saß er am Waldrand, bis die Sterne kamen und der Nebel weiß durch die Senken strich. Im Herbst, wenn die Jungvögel flügge waren, war der Reichtum an Vögeln am größten. Die Schnepfen waren noch da und rüsteten sich zum Zuge. Bekassinen, Rallen, Reiher und Enten lagen an den Teichen. Zweimal war er im Winter dagewesen, als alles vom Frost klirrte. Im Winter wurden Hasen und Füchse zu Pferde gejagt, mit den schwarzweißen russischen Windhunden, die Wladimir hielt. Wie viele Hunde hielt er nur? Überall wuselten die Hunde umher, kratzten an den Türen, lagen unter den Tischen und Stühlen und knäulten sich auf den Teppichen. Die Windhunde, die im Zwinger gehalten wurden, holten die Hasen und Füchse leicht ein. Die Solofänger fingen den Hasen allein; die Retter schützten den gefangenen Hasen vor anderen Hunden und hielten sie von ihm ab. Zur Jagd war das flache Gelände günstig, und günstig war auch, daß nicht zu viele Hasen aufsprangen, denn dann kamen die Hunde von dem ersten Hasen ab und folgten immer wieder einem anderen. Daß mit russischen Windhunden auch Wölfe gehetzt wurden, hatte er gehört, aber noch nie eine solche Jagd mitgemacht. Bei Wladimir hatte er auch Wölfe gehetzt. Schußwaffen wurden dazu nicht mitgenommen, sondern Hirschfänger und schwere, mit Blei gefüllte Knüttel. Zu den Wolfsjagden ritten alle Knechte mit. Laut singend zogen die Knechte mit

aus; in ihren schweren Schafpelzen glichen sie selbst einer Schar Wölfe. Die scharfe, eisige Luft hatte zunächst etwas Ernüchterndes, dann aber, wenn die Bewegung stark wurde, berauschte sie wie Wein. Die Wölfe wurden in den Buschwäldern, den Röhrichten und den bewachsenen Kaupen der Sümpfe und Brüche gesucht, in denen ihr Lieblingsaufenthalt war. Die Hunde waren bei der Wolfsjagd wie toll. Zitternd vor Wut nahmen sie die Fährte auf. Im strengen Winter hatten die Wölfe Ranzzeit, und nachts hörte man ihr Geheul weithin. Zwei Sorten von Wölfen gab es in der Gegend, die rötlichgrauen, kleineren Rohrwölfe und die großen, aschgrauen Waldwölfe.

Bei all dem Jagen, Streifen und Reiten in der Landschaft war ihm zunächst manches entgangen, manches Merkwürdige, das doch nicht unbemerkt bleiben konnte. Nach und nach erst fiel ihm auf, daß keine Gäste kamen, daß er mit Wladimir immer allein war. Morgens frühstückten sie zusammen, gingen zusammen auf die Jagd und saßen abends trinkend allein beisammen. Ihm wurde deutlich, daß die Nachbarn das Haus mieden, und das war wunderlich, denn hier, wo die Höfe dünn gesät waren, und der Adel auch, hatten die nachbarlichen Beziehungen etwas Herzliches, und die Gastfreundschaft wurde freudig geübt. Hin und wieder, wenn sie einem Schlachtschitzen begegneten, der in seinem Wägelchen die Straßen hinauf- oder hinunterfuhr, nahm Hammerstein wahr, daß Grüße nicht gewechselt wurden. Guszko verhielt sich abwesend bei solchen Begegnungen. Daß zwei benachbarte Schlachtschitzen sich in den Dnjestr-Sümpfen nicht grüßten, war wunderlich. Guszko war nicht arm, sondern wohlhabend. Von ihm ließ sich nicht sagen, was von den bettelarmen Schlachtschitzen Osymians sprichwörtlich gesagt wurde: acht Schlachtschitzen aus dem osymianschen Gebiet führen eine Ziege auf den Markt. Die Familie war angesehen, war alteingesessen, hatte als Mitglied der Slachta zagonowa eine Stimme bei der Königswahl und das Liberum veto gehabt und hätte, der Theorie nach, selbst Krone und Zepter bekommen können. Davon sprach Guszko, obwohl er gut kaiserlich gesinnt war, nicht ungern. Tempi passati. Er verwahrte alle Urkunden sorgsam. Dem Briefadel gehörte die Familie nicht an. Die Russen hatten in ihren polnischen Gebieten die Vorlage der Adelsbriefe von den Schlachtschitzen verlangt, wobei sich herausstellte, daß viele dieser Briefe verlorengegangen oder auch nie dagewesen waren. Davon war einmal

gesprochen worden, worauf Wladimir eine alte Urkunde hervorholte, die von Wladimir Laskonogi ausgestellt war. Laskonogi hieß Dünnbein, und Fürst Dünnbein bestätigte, daß die Guszkos schon vor den Zeiten von Krzywousty, dem Schiefmaul, dem Adel angehörten. Wunderliche, zungenbrechende Namen hatten die polnischen Herrscher.

Merkwürdig war auch das Verhältnis zwischen Wladimir und seiner schönen Schwester. Sie war größer als er, dunkelblond, mit einem ganz regelmäßig geschnittenen Gesicht und großen, blauen Augen, also so verschieden von ihm, als ob sie von anderen Eltern wäre. Auf dem Gut ritt sie viel umher, nicht auf einem Damenpferd, sondern auf einem grauen Hengst, der ein Schläger war und Kapriolen machte. Diese Schwester aß für sich, hielt sich abseits und tat, als ob sie bei ihrem Bruder nicht im Elternhaus, sondern in ihrem eigenen Anteil lebte. Sie kam nicht in die Zimmer des Bruders, und sie nahm seinen Freund kaum wahr. Wenn Hammerstein sie traf und sie achtungsvoll begrüßte, dachte er immer: sie nimmt mir den Gruß nur ab. Ein starkes Stück war, daß Guszko ihn dieser Schwester nicht vorstellte. Hierüber mußte er, es ließ sich nicht umgehen, eine Erklärung abgeben. Doch Hammerstein schnitt die Erklärung ab. Er hütete sich, Guszko seine Wahrnehmungen merken zu lassen, und tat, als ob er nichts sähe und hörte. Das war nicht immer leicht. Die Schwester – ein stolzes, unabhängiges Wesen wohl – ging mit ihrem strengen Gesicht durchs Haus, und die Begegnungen mit den Schlachtschitzen waren nicht zu vermeiden. Wenn sie Guszko nicht grüßten, so grüßten ihn doch die Bauern. Die Knechte und Mägde grüßten ihn, nicht nur mit einem dienstbaren Gruß, sondern so, daß ihre Freude, ihn zu sehen, erkennbar war. Wie lebte er denn, wenn er allein, ohne Gast war?

Ein dumpfes, drohendes Geräusch kam aus der Ferne. Schoß dort Artillerie? Oder flog etwas in die Luft? Die Luft schwang mit, die Truppe merkte auf, eine Bewegung ging durch die Kolonne, Hammerstein hielt und musterte die Leute, die mit gesenktem Kopf marschierten. Er prüfte den Zustand, in dem sie sich befanden. Schlimm, dachte er, ist das alles noch nicht. Müde waren sie, doch nicht ohne Kraft; sie stolperten noch nicht, zogen die Füße noch nicht nach. Naß waren sie bis auf die Haut. Schleier von Regen zogen durch die Kom-

panie, das Wasser lief von den Gesichtern. Der Krieg war vor allem Arbeit, schwere körperliche Arbeit. Tagelange, bis zur Erschöpfung gehende Märsche, schlechte Quartiere, unregelmäßiges Essen, kurzer Schlaf, Alarm und neue Märsche. Dann erst, wenn jeder taumelte, wenn jeder fest davon überzeugt war, daß er am Ende sei, begannen die Gefechte, begann der Kampf. Nicht satt, ausgeruht und kraftvoll kam man an den Feind, sondern in schlechter Verfassung. So wurde jeder bis in die Nieren geprüft, in der letzten Faser, und die Frage war immer, ob diese Faser hielt. Amphibisches Grau dehnte sich überall; das war kein Land mehr, sondern ein Aquarium, ein Wasserpflanzengelände, ein Froschsumpf. Durch trübe Glasscheiben fiel Licht ein. Wenn nur der Marsch einmal aufhörte, wenn die Russen halten und sich stellen würden. Er trabte wieder an die Spitze. Dampf stieg von dem Braunen auf. Und während er vor der Kompanie ritt, gingen seine Gedanken wieder zu Guszko. Etwas Ehrenrühriges, so hatte er sich damals gesagt, konnte gegen Guszko nicht vorliegen, er hätte sonst nicht Reserveoffizier und Rittmeister beim Fürst Schwarzenbergschen Ulanenregiment in Tarnów sein können. Dort, bei den 2. Ulanen, hatte er ihn kennengelernt. Guszko war sein Tischnachbar gewesen. Das war eine Geschichte für sich.

Irgendeine dienstliche Angelegenheit hatte ihn nach Tarnów gebracht. Der Oberst der Ulanen, mit dem er zu tun hatte, lud ihn in die Offiziersmesse ein. Tarnów lag nahe der Mündung der Biala in den Dunajec, an der Staatsbahn Krakau–Lemberg. Die Stadt hatte einen katholischen Bischof und eine alte Domkirche, in die er, die Straßen durchschlendernd, eingetreten war. Viele Juden gab es in Tarnów; mehr als ein Drittel der Einwohnerschaft bestand aus Juden. In den Straßen roch es nach Zichorie, Wachs und Seife. Bei den 2. Ulanen hatte er etwas Merkwürdiges gehört und gesehen.

Die Mannschaft dieses Regiments war polnisch, und auch die Reserveoffiziere waren wohl Polen. Die meisten aktiven Offiziere aber waren keine Polen. Also war die Dienstsprache wie bei allen Regimentern deutsch, die Regimentssprache polnisch. Als er in der Dämmerung, die einem heißen Tage folgte, die Offiziersmesse betrat, waren die Fenster weit geöffnet, und milde Sommerabendluft drang herein. Irgend etwas Festliches fand an diesem Tage statt. Die Tafel war reicher geschmückt und gedeckt; Silber, Kristall und Blumen standen

auf dem Tisch. Auch war Musik da. Guszko saß neben ihm, schweigsam zuerst, dann kam es zu einem Gespräch, das beide beschäftigte. Gesprochen wurde über die Militärgrenze der Russen gegen Österreich-Ungarn, und zwar über den Teil, der durch polnisches Gebiet ging. Guszko wußte darüber Bescheid und setzte seinem Tischnachbar auseinander, warum die Russen nicht wagen durften, polnische Regimenter an die Grenze zu legen. »Dort liegen«, sagte er, »unmittelbar an der Grenze Donkosaken und die russische, fast militärische Grenzwache. Polnische Offiziere und Soldaten sind dort nicht zu finden. Welcher Pole«, fügte er hinzu, »würde für die Russen kämpfen?«

Während das Essen zu Ende ging, bemerkte Hammerstein, daß sich draußen etwas vorbereitete. Durch die offenen Fenster drang nicht nur die milde Sommerluft ein, in die sich ein Geruch blühender Linden mischte, draußen wieherten Pferde, trappelten Hufe, näherte sich das taktmäßige Geräusch einer marschierenden Abteilung. Ihm fiel auf, daß die Offiziere still wurden. Das Gespräch an der Tafel brach ab, alle schwiegen. Befremdet hatte er sich umgesehen und wahrgenommen, daß die Köpfe sich nach den Fenstern wandten. Und während er nachsann, was das Schweigen bedeuten mochte, erhob sich draußen ein Gesang, und der Chor des Ulanenregiments stimmte das Lied an:

We Warszawie przyszegli
dziesęctyszecy na Kollanach...

Die Offiziere erhoben sich und stimmten in das Lied ein, nicht in polnischer, sondern in deutscher Sprache. Alle, auch die Polen, sangen in der deutschen Dienstsprache:

Zu Warschau schworen Zehntausend auf den Knien...

Er war mit aufgestanden, und während er so stand, staunend, als hätte er nicht recht gehört, drückte ihm eine Ordonnanz einen Zettel in die Hand, auf dem der deutsche Text des Liedes gedruckt war. Damals sprach er schon gut polnisch, wußte auch von dem Lied, doch hatte er es nie singen hören. Wo hätte er es auch hören sollen? Er war, während der Vater in Wien lebte, auf einem Gut der Familie im Hannöverschen aufgewachsen. Als der Vater die österreichische Staatsangehörigkeit erwarb, war er zu ihm gezogen und in die österreichisch-ungarische Armee eingetreten. In Wien, wo er die ersten Jahre ver-

brachte, konnte er das Lied nicht hören. In Lemberg, wohin er abkommandiert wurde, hörte er es nicht. Er mußte, um es zu hören, zu den 2. Ulanen nach Tarnów kommen. Den 2. Ulanen war das Vorrecht eingeräumt, es zu singen.

Das Lied zog als Klage durch den Abend. Ein schwermütiger Schwur, eine Beschwörung war es. Tiefe Schwermut atmete darin, eine fast unerträgliche Schwermut, die einen schmerzlichen Stachel ins Herz bohrte. Doch lag auch, behütet, Hoffnung und Zuversicht darin. Wenn das Lied sich nur an die Vergangenheit gewandt hätte, wäre es nicht, nicht so gesungen worden. Er sang jetzt mit und musterte dabei die Gesichter um sich. An dem Feuer, mit dem sie sangen, ließen sich die Polen erkennen. Manche hatten Tränen in den Augen. Das Lied war, so wie es gesungen wurde, von großer Schönheit. Doch Hammerstein, Niedersachse, Welfe und Lutheraner, behielt kaltes Blut dabei. Er war – ein altsächsisches Stammeserbteil – gut verzäunt gegen jede öffentliche, demonstrative Begeisterung. Und er hegte gegenüber den Russen die Achtung, die von wahrer Stärke hervorgerufen wird. Ihm mißfiel an den Polen manches, und seine Ansicht war, daß sie ein gerütteltes Maß eigener Schuld an ihrem Unglück trugen. Daß ihnen Unrecht geschehen war, bestritt er nicht. Waren sie selbst frei davon? War nicht auch die Julirevolution von 1830, auf die das Lied hinwies, dieser Aufstand, der mit dem Mordversuch an dem Großfürsten Konstantin begann und mit der Eroberung Warschaus durch Paskiewitsch endete, ein Beleg für das Zweischneidige und Zwieträchtige der Polen? Das »Organische Statut«, das ihnen die Russen nach 1830 aufzwangen, war pure Gewalt, rohe bürokratische Russifizierung. Waren die Polen, wo sie Macht hatten, weniger harte Herren? Seit sie im Reichsrat saßen und das Zünglein an der Waage bildeten, ging es ihnen in Galizien gut. Sie hatten ihren Landtag, ihre Verwaltung, ihre Universitäten und Schulen, und ihre Sprache war Amtssprache geworden. Waren sie weniger hart als ihre Unterdrücker? Trieben sie, mit Duldung der Wiener Regierung, nicht rücksichtslos die Deutschen aus? Waren sie nicht hart wie Stein gegen die Ruthenen? Mißhandelte der Szlachta nicht überall den polnischen Bauern? Wie oft hatte er das widrige »Ti psiakrew! – Du Bluthund!« gehört, mit dem der Szlachta den Bauern beschimpfte, der unterwürfig und mit gefalteten Händen, in denen er den Hut hielt, dastand und sein »Panje, panje« stammelte.

Ein wunderliches Schimpfwort. Wenn die Kavalleriedivisionen im Herbst über die Kartoffel- und Rübenfelder ritten, standen die Bauern mit entblößten Häuptern da und sahen zu. Die k. und k. Feldschadenkommision war wohl einer ihrer wenigen Schuldner, die rechtschaffen zahlten. Hammerstein, der an die niedersächsischen Hofbesitzer und Vollmeier gewöhnt war, drehte sich der Magen um, wenn er sah, mit welcher Demut die Bauern dem katholischen Geistlichen oder Popen die Hand küßten. Was blieb den Bauern? Die Dorfschenke, die propinacijá, in der sie ihr Geld vertranken.

Einmal, als er in der Kaserne der 1. Ulanen in Lemberg gewesen war, hatte er die Rekruten gesehen, die gerade eingerückt waren. Schwächlich, unterernährt sahen die Leute aus, die zu Hause fast kein Fleisch aßen, sondern nur Kartoffeln und Hirsebrei. Das Regiment mußte sie erst auffüttern, um sie zu kräftigen. Arm, arm waren die polnischen Bauern, und ihre unterwürfige Armut hatte etwas Verletzendes. Indem er dieser Armut gedachte, entsann er sich, daß er im kalten Winter 1908/1909 in Racovice nordöstlich Krakau gewesen war. Dort hatte, als er eintraf, ein polnischer Kleinbauer, der zu Fuß aus einem anderen Dorfe zu seiner Braut kam, Hochzeit gehalten, und er war in die Kirche gegangen, um sich die Hochzeit anzusehen. Nicht wegen der Trachten, denn in Racovice gab es kaum noch Trachten, um so schönere aber im Hügelland und im Gebirge südlich Krakau, bei den slavischen Goralen. Die Goralen sprachen ein eigenes Idiom. Sie trugen breitkrempige, helle Filzhüte, die mit Pelz gesäumt waren, Pelzwesten, deren gelbe Haut nach außen gewendet und mit Säumen aus schwarzem Lammfell besetzt wurde. Die eng anliegenden Hosen waren aus Lammhaut und hatten unten einen stark geschweiften, geschlitzten Pelzsaum; dazu trugen sie weiche Bundschuhe mit dicken Filzsohlen. Das ganze Jahr hindurch, Sommer und Winter, trugen die Goralen diese Tracht, und deshalb rochen sie nicht gut, das Völkchen hatte einen strengen Geruch. In Racovice aber sah er keine Trachten, auch das Hochzeitspaar trug keine mehr. Die Hochzeit in der eiskalten Kirche, in die das Schneelicht einfiel, hatte keinen fröhlichen Eindruck hinterlassen. Er hatte das Hochzeitspaar beschenkt. Als er am nächsten Morgen bei bitterer Kälte nach Krakau ritt – eine Stunde Weges war das nur –, hatte er im Straßengraben, halb verweht vom Pulverschnee und steifgefroren, den Hochzeiter und seine junge Frau gefunden.

Dort lagen sie, dicht aufeinandergepreßt, tot, und er war ins Dorf zurückgeritten, um Nachricht zu geben. Wahrscheinlich hatte der Hochzeiter alles Geld, das er besaß, für das Hochzeitsessen und den Trunk ausgegeben, und trunken wohl war das Pärchen fortgewandert. Als er den Schnee von den starren Gesichtern blies, war darin nichts Schmerzliches, Angstvolles. Ein Lächeln war in den Zügen festgefroren, ein Todeslächeln wohl, denn nie zuvor hatte er ein solches Lächeln bei Lebenden gesehen. Er vergaß das Pärchen nicht, vergaß auch das Lächeln nicht. Nein, nie würde er diesen Anblick vergessen, dieses Hochzeitsbett im Schnee, an der Landstraße, über die der eisige galizische Ost pfiff.

Das alles war ihm durch den Kopf gegangen, während er stand und mitsang. Abwegiges Zeug. Denn wer wollte hier reden und rechten, wer rechnen und verrechnen? Mit dem Lied, das durch die Sommernacht zog, war nicht zu rechten. So wie sich die Flügel des wilden Schwans heben und senken, wenn er durch dichte Nebel, Regenstürme und Schneewolken streift, so hob und senkte sich das Lied. Die Mannschaften sangen es im Freien, die Offiziere in der Messe. Polen und Deutsche sangen es, Kroaten und Slowenen. Ihm aber ging ein Licht auf. Waren die Völker gerecht? Gab es gerechte Völker? Ein Volk war stark oder schwach, und je schwächer es war, desto ungerechter war es wohl. Volk und Staat waren in der Monarchie nicht eins, und der Staat mußte zerbrechen, wenn sie eins wurden. Er entsann sich, daß der Statthalter der Bukowina ihm gesagt hatte: »Lieber alle ein wenig unzufrieden als einer oder zwei zufrieden.« Der Staat jonglierte mit Völkern, balancierte zwischen den Reichshälften, lavierte zwischen den Konfessionen. Da waren Deutsche und Ungarn, Tschechen, Polen, Ruthenen, Slovaken, Serben, Kroaten, Slovenen, Italiener, Juden, Ladiner, Czangós, Szekler, Rumänen, Zigeuner, Slavonier, Friauler, Türken, Armenier. Der Teufel wußte, wer alles da war. Hatte er jemanden vergessen? Sein Freund Metaxas fiel ihm ein. Die Phanarioten hatte er vergessen, die klugen, mächtigen Griechen, die im fünfzehnten Jahrhundert vom Kap Phanaron her eingewandert waren. Er sah die Kronländer vor sich und begriff, daß sie nicht durch einen Zügel gelenkt werden konnten, sondern nur durch viele. Das, was den kleinen Ginzeber erschüttert hatte, als er laufend und keuchend dem Sechsgespann folgte, ergriff auch ihn. Den Knaben Ginz-

eber hatte das wunderbare Spiel der Kreuzleinen beschäftigt, die in den Händen des Kutschers zusammenliefen. Im Kopfe des Knaben dämmerte die Ahnung, daß der Kutscher den Kaiser vertrat, daß der Kaiser, wenn er ausfuhr, selbst die Kreuzleinen in den Händen hielt. Dem Kinde Ginzeber lag der Gedanke fern, daß die österreichisch-ungarische Monarchie eine Kutsche war, vor die sechs, zwölf oder mehr Lipizzaner gespannt waren. Die Kreuzleinen mehrten sich, und der kaiserliche Kutscher hielt sie in seinen uralten Händen. Wie nun, wenn sie entglitten, wenn die Rosse ohne Kreuzleinen dahinrannten? Wohin würden sie rennen? Hammerstein wußte von Ginzeber nichts und sagte sich: darüber muß der Krieg entscheiden.

[Schluß folgt]

AM FENSTERSPALT

So alt zu sein und noch dem Mond zuliebe
Öffnen die Jalousie, von Nacht umraunt,
Und schaun, ob dessen Rund gleich dürftig dasteht
Und gleicherweis sein Alter ausposaunt –

Oder wohl auch in schwarzer Märznacht, frierend
Am Fensterspalt, den Schneefall mißverstehn,
Als ob dort Reste eines Schuldbuchs schwebten,
das wer zerriß – wo nur die Flocken wehn.

MIT VERBUNDENER HAND

DER sich beim Kürbisschälen schneidet,
Er soll das Blut abtröpfeln lassen
Und, ist das Messer ihm verleidet,
Verbundener Hand die Feder fassen:
Er wird mit dem, was not sei, tränken
Die wenigen Worte, sollt ich denken.

Wird heile Hand die Feder fassen,
Ist ihre Unrast schwer zu lenken,
Sie baut aus Zeilen sich Terrassen,
Das Auge folgt ihr mit Bedenken,
Worauf sie stockt und sich bescheidet
Und wiederum lieber Kürbis schneidet.

ALTER MANN AM SONNTAG

DEM Sonntag sind Beere und Dorn
Und Klatschmohn vonnöten.
Fern vor dem bronzenen Korn
Glitzern Trompeten.

Wohin die Männer wohl gehn,
Ins Feuer zu blasen?
Die Türme der Dörfer stehn
Wie leere Vasen.

Mir der schönste Klang
Ist der leise
Des Wassers im Klostergang,
Er tönt weise.

Ich steh und kühl' das Gesicht
Unter der Röhre,
Derweil sich der Klang unterbricht,
Als ob ich ihn störe.

DÄMMERUNG, trübe Zeit.
Du bist allein.
Auf dem Pegel des Thermometers
Steht rot:
Siebenunddreißig,
Und schwarz:
Sieben.
Dir scheint, als wolle das Blut
Deinen Körper zersprengen
Mit kleinen Partikeln,
Dynamit der Erregung,
Daß sich dein Ich endlich befreie
Von dem Gefäße aus Fleisch:
Es klopft an die Haut,
Es klopft an die Stirn,
Es donnert im Herzen –
Flut jetzt,
Doch später die Ebbe
Nachts gegen drei,
Wenn die Augen gläsern erstarren:
Exitus,
Oder die Kinder schreiend
Sich stürzen ans Licht
Aus der Schwärze des Schoßes.
Müder Puls in der Ebbe,
Die Wracks werden sichtbar,
Muschelbehangen, mit Algen bekränzt,
Nackt ragen die Spanten
Wie die Rippen des Brustkorbs.
Alles Verschollene, mühsam Versenkte
Taucht auf aus den Träumen:
Strandgut auf fernen Atollen,
Entblößt nun
Im Lichte des weiblichen Mondes.

Achtzehn Uhr aber,
Blaue Stunde der Liebenden:
Ihnen verschränkt sie die glühenden Hände,
Schmilzt die Besinnung, wirft sie zusammen
Erlöst in den Fluten des Blutes.
Dir aber wiegt sie schwerer
Als mühsame Morgen,
Stiehlt dir die Kräfte,
Da du allein bist.

Mit der sinkenden Sonne
Schwindest du unter den Horizont,
Bis du emporfährst ins nächtliche Sein
Leuchtend und groß wie der goldene Wagen.
Aber geheim noch
Wächst Dämmerung tiefer in dir,
Wie Krebs, verzehrt dein Gewebe,
Erfüllt es mit Schwärze,
Damit sie sich einstens vermähle
Dem letzten unendlichen Dunkel –
Noch eh du das Licht kennst.

INA SEIDEL · VORBEMERKUNG

zu dem Tagebuch aus dem Nachlaß von Willy Seidel

WILLY SEIDEL, geboren 1887, war sechsundzwanzig Jahre alt, als ihn Anton Kippenberg, der Inhaber des Insel-Verlages, der sein erstes Buch exotischer Erzählungen »Der Garten des Schûchan« herausgebracht hatte, nach Ägypten schickte, damit der junge Autor, dessen erstaunlich anschauliche und lebendige Schilderungen fremder Länder und Völker bisher allein von innerer Vorstellungskraft und Einfühlung getragen waren, sein neues Werk unter dem unmittelbaren Erlebnis des Orients schaffen könnte. Die Frucht des fünfmonatigen Aufenthaltes in Ägypten war der Roman »Der Sang der Sakije«; er erschien Anfang 1914 zunächst im Vorabdruck im Berliner Tageblatt. Als die Buchausgabe im Herbst 1914 vorlag, war der Krieg bereits ausgebrochen. Willy Seidel war inzwischen von dem damaligen deutschen Kolonialminister Solf in die Südsee geschickt worden mit dem Auftrag, über den dortigen deutschen Kolonialbesitz zu schreiben. Der Krieg hatte ihn auf Samoa überrascht, und es war ihm durch eine abenteuerliche Flucht noch gelungen, in die Vereinigten Staaten zu kommen. Erst Ende 1919 konnte er nach Deutschland zurückkehren; der Samoaroman »Der Buschhahn« fand in einem seines gesamten Kolonialbesitzes verlustig gegangenen Lande nicht den Widerhall, den er allein um seiner Darstellung willen verdient hätte. Die fünf Jahre des amerikanischen Exils spiegeln sich in dem Roman »Der neue Daniel«. Nur noch einmal in seinem durch ein organisches Herzleiden schwer beeinträchtigten Leben war es Willy Seidel vergönnt, eine größere Reise zu unternehmen; sie führte ihn 1925 nach Ostindien, sein letzter exotischer Roman »Schattenpuppen« spielt auf Java.

Es sind hier im Zusammenhang mit dem Reisetagebuch ausschließlich diejenigen Werke Willy Seidels erwähnt, in denen seine eigentümliche und in Deutschland sehr seltene Gabe, sich intensiv in die inneren Voraussetzungen fremder Völker einzufühlen und sie zu gestalten, ebenso wie sein unvergleichliches Erfassen der Einheit von Mensch, Landschaft, Tier- und Pflanzenwelt in allen Schattierungen

und Nuancen, sich an der Darstellung des Lebens in fernen Zonen und unter entlegenen Himmelsstrichen bewähren. –

Willy Seidel starb, noch nicht achtundvierzig Jahre alt, am 29. Dezember 1934 in München, wo er vom zehnten Lebensjahr an seine Heimat gehabt hatte. Von den fünfzehn Bänden seines erzählenden Lebenswerkes findet sich heute kein einziger mehr im deutschen Buchhandel – eine Feststellung, deren Melancholie wohl nur nachfühlen kann, wer miterlebt hat, mit welcher Begeisterung, mit welchen Erwartungen vor allem seine exotischen Bücher bei ihrem ersten Erscheinen begrüßt wurden. –

WILLY SEIDEL · TAGEBUCH

für persönlichen Gebrauch auf meiner im Auftrag des Insel-Verlages unternommenen Reise in den Orient im Jahre 1913

Verona, 10. Februar 1913

To begin with:

Am 9. sehr schöne Brennerfahrt; im Coupé natürlich der unvermeidliche Sachse. Esthländisches Ehepaar, bemerkenswert langweilig, und ein venezianischer Bankdirektor mit dem klangvollen Namen Leopoldo Weinberg – 61jährig, nach seiner frappierenden Angabe, und jüdischer Konfession. Auf diesen Mann wird noch zurückzukommen sein. Abends in Verona nach koulanter Aufnahme im Hotel Accademia noch um 9 Uhr in das Kino in der Via Mazzini; Typen; gespielt wurde »Senza quartiere« (Due donne é un uomo volubile). Heut um 9 Uhr früh, durch Asthmaanfall ab 6 gestört, über die Piazza d'Erbe (Glockenturm! Typen!) nach dem Museo Civico; Carotos, Luinis, einige entzückende Barock- und Rokokomaler, Skulpturen; frei im Hof der entzückende Engel mit dem Fischerknaben (Tobias?); hätte es stehlen mögen. Daraufhin an der Etsch entlang – funkelnder Sonnennebel und fabelhafter Blick auf Verona am Adice – im Hintergrund auf Castel S. Pietro. Nach dem Giardino Giusti, Allee von cupressos pyramidalis, der zahme Hirsch – *die* Stimmung, dieses Blau

und Grün! Vor dem Panorama lang gesessen und dem Leben nachgesonnen – (der beunruhigte Gärtner) – darauf – unterwegs Esel und Muli bestaunt – nach dem Ristorante Pilsen an der Piazza Vittorio Emanuele; dann im Freien Kaffee getrunken und nur Typen betrachtet. (Charakteristisch über die Schulter geschlagene Überwürfe der Offiziere, die man vergolden möchte.) Der kindliche Pöbel bei der Auto-Unglücksstelle an den Bagni. Hierauf in die Arena. Weites ovales Schweigen. Tauben. Echo der Arbeiter. Von oben Alpenblick - stellenweise Visionen. Unten die Rosenheimer Verkäuferin.

Ausgeruht. 5.05 nach Vicenza.

Diese Stadt macht auf den unbefangenen Beschauer einen gewissermaßen reicheren, eleganteren Eindruck, so jedenfalls abends – na, wir werden ja sehen. Hotel Roma führt eine vorzügliche Küche, man ist mit weitgehendem Comfort versorgt und zahlt 4 Lire pro Bett. Jetzt geh ich in das Kino an der Piazza Cortello – gespielt wird »Il secreto del mare«.

Komme zurück, lerne einen Berliner kennen. Das Abenteuer in der Via Moretti, das mir etwas die Stimmung verdirbt, nachträglich. Abends noch nebenan die unruhige Dame. Aber gut geschlafen.

Dienstag, den 11. Februar,

der Jahrestag meiner schweren zweistündigen Not mit dem Glockenschlag 9 Uhr! Wenn es gut vorübergeht, kriegt der erste Bettler 20 Centesimi. Ich bin doch ein abergläubischer Mensch!

Der Tag läßt sich sehr hübsch an. Ich kaufe einen Plan und sehe mir viele Palazzi an, darauf das Museo Civico – (Tintoretto, Tiepolo, Rosalba, Carriera); die aufdringlichen Aufseher. Dann ein sehr hübscher Sonnenspaziergang, westlich um das Städtchen, den Fluß entlang; wohlhabender appetitlicher Eindruck, Vicenca gehörte früher zum Veneto. Durch Gäßchen zur Piazza Biadi, wo sehr schöne Palladio-Bauten. Ins Hotel zurück, einen älteren Herrn Strauß, Fabrikanten aus Heidelberg, kennen gelernt. Wiedersehen verabredet.

4.57 nach Venedig gefahren, endlose, stundenlange Fahrt durch Weiden, nichts als Weiden und Obstbäume in parallelen Reihen, dazwischen hübsche komplette Gehöfte mit Heustadeln. Leider wird es bei der Fahrt durchs Watt dunkel. Ankunft im Vaporetto Fiebertraum,

dann aufgeatmet, hübsches Zimmer. Abends über den Markusplatz, der einen seltsam grotesk, gewissermaßen erhaben-witzig anmutet; ins Ridotto, bemuttert von jenem krummnasigen kleinen »artiste«. Es fällt mir auf, daß es in Venedig sehr viele Hochstaplergesichter gibt, hinter denen sich auch wohl dann und wann ein richtiger verbergen mag.

Venedig. Mittwoch, d. 12. Februar 1913

Prachtvolle Gondelfahrt. Zuerst Bummel auf der Riva dei Schiavoni. (Der treue, zigarettenheischende Knabe, aus dem sein Wunsch singt, wenn ich ihn auch nicht höre.) Fahrt durch den Canal grande bis zum Rialto, an traumhafter Architektur vorbei.

Zurück durch einen kleineren Kanal, in dem historische Stille herrscht, nur zuweilen durch den eintönigen Ruf des Gondoliere an den Ecken unterbrochen oder durch eine Geige. (Wie romantisch – »echt venezianisch!«) Unter dem Ponte dei sospiri Familie, die sich in den Hof des Palazzo ducale verladen läßt. Ich sehe mir noch einmal die »Schleswig« an, die so bieder an ihren vier Ankertauen daliegt, umpfiffen von Privatmotorbooten. Etwas weiter, dem Lido zu, prunkt die Jacht Sr. H. des Großherzogs von Mecklenburg. Zum Mittagessen zurück ins Hotel, den Fabrikanten Strauß getroffen. Mich auch mit einem netten Italiener, jung wie ich, angebiedert. Zum Café auf dem Markusplatz, dann auf den neuerbauten Campanile und Aussicht geschlemmt. Fabelhaft! Dann in die Banca Commerziale zu dem Bankier Leopoldo Weinberg.

Das ist schon in der Tat eine der vergnüglichsten Erinnerungen. Der Mann teilte mir unter großen Vorsichtsmaßregeln mit, er habe eine fabelhafte, glänzend verwertbare Idee für meinen ägyptischen Roman. Er sei durch doppelte Buchführung und Zinseszinsrechnung zu zwei umwälzenden Gedanken gelangt: 1.) zu der Unzerstörbarkeit der Materie – (nichts gehe verloren)

2.) zu der Unzerstörbarkeit des Gedankens…

Außerdem habe er ein treffliches Mittel, die Ewigkeit zu umgrenzen, nämlich 10 F und 1/10 F. (?) Zwischen diesen liege die Ewigkeit. – Ich bin erschüttert.

Seine Bedingungen sind nun die folgenden: Nehme ich die Idee an, so muß ich 1.) meine Begegnung mit ihm in der Vorrede schildern

und dem Publikum nicht mitzuteilen vergessen, daß *er* die Idee geliefert hat,

2.) muß ich ihm ein Viertel des Reingewinns garantieren.

Womit handelt man nicht?! – Nu, selbst mit einem Schriftsteller will man Geschäfte machen, und wenn selbst eine abstrakte Idee sich verkauft...

Ich bitte mir eine Viertelstunde Bedenkzeit aus und teile ihm dann in aller Schlichtheit mit, daß diese Ideen keine Originalware seien, sondern den seligen Newton und die Inder zu Paten hätten. Immerhin sei es bemerkenswert, daß ein Bankdirektor in schlaflosen Nächten auf die Formulierung gekommen sei – von alleine! Da fiel ihm denn ein, daß er ad 2 doch schon einmal was gelesen hätte und doch nicht ganz sicher wäre, ob ihm da nichts hängen geblieben wäre. Unter unendlichen Wertschätzungsbezeugungen schieden wir. Ich habe genug von dem alten Gauner und ließ mich von einem anderen Gondoliere-Gauner unbeabsichtigter Weise zu der Mosaikfabrik und Ste. Maria della Salute fahren. Darauf ging ich an Hand des Stadtplanes zur Piazza Morosini, blickte in die Basilika S. Stefano, wo ein fetter Mönch gerade seine lebhaft hervorgerülpste Predigt beendete, ging dann an S. Vitale und am Palazzo Barbarino (fabelhafte Dimensionen!) vorüber über eine Canal grande-Brücke in den westlichen Stadtteil, den ich durchquerte, vorbei an der Accademia Reale, den Rio S. Bovaso entlang bis zur Strandstraße Fondamenta delle Zattere, wo ein Maler war, umringt von grell redenden Lausbuben. Schöner Blick über den Canale della Guidecca, dort besonders bemerkenswert die Kirche San Redentore. Hierauf durch ein Gassenlabyrinth zurück ins Hotel zum Abendessen.

Der gute Offenbacher Fabrikant wird etwas zu vertraulich. Ich werde ihn abwimmeln.

Die Austern kosten hier c. 10 Pfennig das Stück – ein Glück! Heute Abend trinke ich keinen Wein und rauche nicht. –

10 Uhr. Es ging! –

Donnerstag, d. 13. Februar 1913

Nicht gefrühstückt. Nach hübscher, saukalter Fahrt über den Canal um 10.15 nach Padova; ziemlich langweiliges, modern-industrielles Nest. An Hand des unvermeidlichen Stadtplanes umhergeirrt, als erstes

die Kirche S. Antonio entdeckt mit dem Reiterstandbild des Gattamelata von Donatello davor. In der Kirche war Hochamt, exakt-langweiliger Ritus, bafelnde Priester. In den Straßen überall Arkaden. Ganz nett die Piazza dell'Erbe mit dem Municipio; zu Mittag gegessen – schlecht und hastig bedient – im Storione. Darauf ins Museum, wo entzückende Bilder und Handzeichnungen sind. Zwei Giorgiones, Tintoretto, Van Dyk; ein Luini, ein Tizian, sogar wieder ein Rosalba Carriera in Rosa und Blau. Kupferstiche nach englischen Meistern – z. B. L'innozentia, das kleine Mädchen, das sein Hemd über den Schoß heraufzieht und die Schlange füttert. Schlachtenbilder und zwei allegorische Schinken. Numismatische Sammlung ignoriert. Draußen: kleines dreckiges Zigeunerkind, mit stummer Beharrlichkeit die leere Zymbel vorschiebend. Mit der Trambahn noch einiges gesehen, beim Bahnhof im Café noch einen Vino bianco suave getrunken; um 13.40 heim nach Venedig. Abends im Kino hintern Hotel. Ein »schönes Mädchen« – (eine fette, aufgetakelte Person!) – wird mir von einer tuschelnden Alten angeboten: »Eccola!« Und sie kam um die Ecke. Ich floh. Die Gäßchen – und Kanalgewirr – traumhaft. Ich spaziere ohne Zeit- und Ortsgefühl darin umher.

Ins Bett. Mérimée gelesen.

Venedig, 14. Februar

Vormittags in die Accademia Reale. Großer Eindruck. Der Carpaccio-Saal mit der stumm-schreienden Qual der gefolterten jungen Märtyrerinnen. Tizians Christus. Der große Tintoretto: Miracolo di San Marco. Die drei musizierenden Engel von der Darstellung im Tempel (Carpaccio). Die Handzeichnungen von Raffael und Lionardo. Die Maestri primitivi. Überhaupts! Auch neuere Italiener, Holländer. Ein Canova: Dädalus und Ikarus, der süße Junge. Von Bellini die Prozession über den Markusplatz, der vor 500 Jahren schon genau so ausgesehen hat wie heute, nur mit einer erträglicheren Sorte von Italienern. Zerquetscht von Eindrücken in der Baviera an der Riva diniert, hierauf nach dem Lido hinübergefahren; zu Fuß an dem israelitischen Friedhof vorbei zu den bagni, dem Badestrand. Das Meer! Na ja – anders als die Nordsee. Stummes grünes Krabbengewimmel am Strand; der Muschelverkäufer; der Brandungston. Das Rad und

as Pferd. Protzige Hotels. Die Alte mit dem Affen; ein unbarmherzi-
r Bengel, der letzteren in hinfällige Rage versetzte. Flüchtige Wol-
n – Abend – Nacht. Der unbezahlbare Austernmann: »Be' ostri! Be'
mbariti!«

15. Februar

Vormittags den Palazzo Ducale angesehen; erdrückend. Auf dem
nte degli Sospiri den »letzten Blick« genossen; die Brücke hat zwei
bteilungen, eine für Hinrichtungen durch Ersäufen mit der porte
naginaire, der Scheintür, und die andere für politische Gefangene.
ie archeologische Sammlung ist sehr hübsch; die Leda mit dem
hwan, der Amor aus dem 4. Jahrhundert v. Chr. (Die Italiener sind
n schauderhafter Plebs – während ich dies schreibe, brüllen sie wieder
f der Straße.) Die antiken Aschenurnen: Uxori amantissimae. Der
of des Palazzo ist tadellos. Die Gesichter an den Capitälen. Die Mar-
uskirche innen sehr schön; die Krypta kostet, obgleich Gottesdienst
rin stattfindet, Eintritt; ein scheeler Pfaffe teilt den Erlös mit dem
assierer. Ach, dieses Volk, das die Monumente so hehrer Kunst durch
ine Gegenwart verschweinigelt! Selbst anständige Zigarren gibt es
cht. Im Capello Nero zu Mittag gegessen, dann alles gekotzt. Ich
rtrage diese Sauküche nicht. Billet abgeholt, eine letzte Fahrt zum
ialto und zurück, um Briefe von der Post und von der Pension
urora zu holen. Der mütterliche Gruß stärkt. Dann ins Dampfbad –
d was für ein Dampfbad! Schon das Dreckigste und Primitivste,
as man sich denken kann. – Abends Briefe geschrieben; dem Ab-
hrtstag von diesem Lande, das einen solchen Januskopf trägt, ent-
gengeträumt.

Sonntag, am 16. Februar

An Bord der »Schleswig« auf der Adria habe ich nichts aufgeschrie-
n, da ich fast immer leicht seekrank war.
Ich hole es jetzt in Kairo, am 20. Februar
ch.
Die vier Tage an Bord wurden mir angenehm gekürzt durch man-
erlei Beobachtungen, die ich an Menschen und Meer machte. Offen-
sagt, die Bedienung, die Ernährung und der Komfort sind ent-
ckend, und alles wäre ein Märchen, wenn man seinen Magen nicht

spürte. Besonders die Ausfahrt aus dem Hafen von Venedig war herb denn wir hatten erklecklichen Seegang und an zunächst tapferen, dan erbleichenden und hinfälligen Gesten fehlte es nicht. Meine erste Er innerung sind die beiden österreichischen Kohlenkähne, die von ihre Schleppdampfern im Stich gelassen waren, mit den beiden einsame Dalmatinern, die verzweifelte Gebärden »schleuderten«, und dene wir drahtlos Hilfe aus Venedig versprachen. An diese Stelle gehör auch jener vielseitige Herr mit dem Zwicker, der die Szene photo graphierte und bemerkte, er würde das Bild mit der Unterschrif »Sturm in der Adria« an die »Woche« schicken.

Bei Tisch hatte ich quasi einen Ehrenplatz, den ich erstaunt quit tierte, nämlich beim Kapitän (bubenhaft eckiger Mund beim Lachen netter stoischer Seemannshumor). Getrennt war ich von diesem durch Hubert, Frhrn. von Richthofen, den Legationssekretär bei der Ge sandtschaft in Kairo, einen Mann, den ich vermutlich unterschätzte weil er mir von Anfang an ein wenig zu sehr den ehemaligen Bonne Borussen herauszuhängen schien. Neben mir der gute dicke Herr vo Mettern, dem es andauernd so schlecht ging. Mir gegenüber eine rei zende Kölner Familie, der Direktor der A.E.G. und Mitbegründer de I.U.E.G. Hamspuhn mit Frau und Tochter, der unvergeßlichen, liebe Frau Kramer. Weiterhin sind an Leuten erwähnenswert: Die Yankee familie mit ihm, der so gesund lachte und dem es immer gut ging (weinrotes Gesicht und schneeweißes Bärtchen), zwei Töchter; ferne Herr Burg mit seiner Mésalliance, einer lieben Wienerin mit »meter langen Augen«. Unter dem müden, schlimm aussehenden Herrn Bur verbarg sich populärerweise der ehemalige Erzherzog Franz Ferdi nand. Herr Burg hustete hohl und trank recht viel Cognac. Ferne eine schöne, traurige Amerikanerin, die mich immer anlächelte, wen sie mich sah, mit dem ägyptischen, amerikanisierten Gatten. Dan jener stets humorvolle Regierungsrat Jäger, mit dem ich und jene treue »bessere« Commis, der in Glühkörpern reiste, zweimal abend wacker eins tranken und dabei so lachten. So gingen diese vier Tag herum, mit zwanzig Möven, die sich über dem breit schäumende Kielwasser wiegten, mit shuffle-ball und der Lektüre schwedische Volksmärchen und mit orientalischen Studien. Der Sporn von Italie – Otranto –, Korfu, die Spitzen des Peloponnes (Schneeberge) un Kreta glitten vorüber im purpurnen Meer. Lustig das obligate An

iehen zum Dinner abends, wo man im Kampf mit dem Panzerhemd
n der Kabine umhertorkelte und einem die (natürlich stets unprak-
scherweise offengelassene) Schranktür an die Nase stieß. – Nicht
bergehen darf ich den englischen Knaben Josef Herbert Paiset, der ein
ypischer kleiner gent war, und dem die deutschen Blaujacken gern
ehorchten. Zwischendurch erzählte Herr Hamspuhn die Leibl-Ge-
chichte (?), auch besuchten wir einmal den Kap'tän auf seiner Brücke.
Und dann kam jener phantastische Morgen des

20. Februar,

wo sich zuerst durch das bull-eye die gelbe Sandwüste zeigte und dann
ache weiße Häuser und eine Einfahrt mit vielen Segeln – Alexandria!
'erzweifeltes Kofferpacken. Schon sind fremde, bunte Völkerschaften
uf dem Gang und stoßen rauhe Schreie aus. Der Mann aus Bristol
ettet mich. Die Zollformalitäten sind kurz. Und zwischendurch – das
Märchen – der Orient. Kaftane, jeder Kerl ein Original. Ich und der
Regierungsrat Jäger setzen uns in eine Droschke, fahren durch das
aubige, winklige Alexandrien nach einer deutschen Bierkneipe, wo
vir Sherry trinken. Zwei Knaben kommen zigarettenlüstern mit wei-
hen Piepstimmen ans Fenster – wir vertreiben sie, jener herb, ich zart.
angstielige Bahnhofswarterei, dann Fahrt durch das Delta. Die ersten
Kinder; Fellachendörfer; Pflüge, jahrtausendalt; Schöpfräder; das
rste Kamel. Steineichen, Oliven. Die stechende Sonne, der Dunst,
unte Kaftane in den Feldern. Gestikulierende Gruppen am Bahn-
amm. Bahnhof von Tanta. Drei Griechen im Wagen, einer davon,
Doktor in Alexandrien, ladet mich zum Besuch ein. Schafe, fette
chwänze. Der junge Kairenser im Wagen, der so kokett Englisch
richt und »My dear« sagt. Leute in seidenen Gewändern.

Gare Centrale. Hotelwagen. Der Hochzeitszug: zwanzig Wagen,
rabische Damen und Kinder. Ankunft im Hotel, dann Bummel zum
riseur um den Ezbekiyet-Garten herum. Auf dem Rückweg treffe ich
en Eseltreiber Ali, der als engagierter Original-Beduine auf dem
Oktoberfest war. Dann beim Norddeutschen Lloyd und Preisliste der
Chartum-Fahrt geholt. Umgezogen, den Abend ganz enorm nett im
avoy-Hotel verbracht, eingeladen von Direktor Hamspuhn. Er ver-
prach mir Empfehlungen nach Buenos-Aires. Erklärte mir den groß-
rtigen Betrieb der A.E.G, lud mich ein, ihn in Assuan zu besuchen.

21. Februa

Am Vormittag die Lage des Konsulates festgestellt und den Nil ei erstes Mal gesehen. Darauf im Garten der Gezerê Insel den ungenosse nen Mittag verträumt. Nachmittags im Ezbekîjeh-Garten Konzert Die Ameisen. Gewimmel von roten Fezen. Das Überlegenheitsgefüh über die Half-Casts. Die Musikweisen, alles vom leiernden Tonfall de Sudanneger. Abends ausgezeichneter Kientopp: »Solonika«. Die tril lernden Geier. –

22. Februa

Ich werde ständig von Ali Abdini und dem bewußten Eseltreibe belästigt. Ich esse bei (unleserlich) zu Mittag. Darauf suche ich pe Tram Professor Borcherdt auf. Die scherben-würfelnden Tagedieb auf der Veranda des Dr. Prüfer. Dieser reizend und sehr bekömmlich Rät mir, Captain Russell aufzusuchen, gibt mir nützliche Winke »charmant, charmant!« Ich verspreche ihm mein Buch.

Der Geier, der ein totes Junges seinesgleichen zerfetzt. Die blühende Gebüsche. Köstliche Fiakerfahrt zu den Zoological Gardens. Hier be sonders entzückend die Schuhschnäbel, – und die Gnus. Der gicht brüchige Löwe von Aden. Die Grotte mit der Echse. Seltsame Vögel freilebend. Die Jungfernkraniche. Alle afrikanischen Tierarten. Un glaubliche Papageien.

Die Kakadus schreien ähnlich wie die Verkäufer der »Bourse« – jammerndes Kehlgeschrei, von schluchzenden Nebentrillern akkom pagniert. Das unbezahlbare Flußpferd. Ich kehre per Tram zurück – vorher Blick auf die Felsengräber und die Pyramiden. Netter, ent sprechend blutiger Sonnenuntergang…

23. Februa

Mit meinem Führer einen Eselsritt zu den Kalifengräbern gemacht Moscheen angesehen, auch zum erstenmal die Rue Muski und di Bazare. Die Moscheen und Gräber etwas kahl. Die Psychologie de Führers. In eine Klage-Gesellschaft hineingeraten. Die Ausdauer, di so ein Esel-Kerl beim Laufen hat! Über das jammernde Geschrei de Eselchens, das so verzweiflungsvoll klingt, sehr erschrocken, bis mic Dr. Prüfer eines Besseren belehrt.

24. Februar

Zu Mittag gegessen – endgültig mit Dinisch gebrochen wegen seines schauderhaften Fraßes! Darauf mit kühnem Entschluß zu den Gizeh-Pyramiden hinausgefahren; Eselsritt um diese langweiligen Steinhaufen; die Sphynx. Das Hotel da draußen, die kochenden Beduinen an der Seite der Pyramiden. Auf dem Rückweg einen reizenden Abendbesuch bei Dr. Prüfer gemacht, allerhand nette Perspektiven für die Zukunft gedrechselt. Der Hund Cheops. Der Blick auf den Nil. Gespräche über die Psyche der Eingeborenen, die alle geborene Sklaven sind, und die Seltenheit, ein »orientalisches« Interieur zu finden.

25. Februar

Mit greulichem Entschluß gepackt – mich mit Koffern herumgeschlagen. Nachmittag Gezireh-Garten mit den französischen Kindern, abends allerhand Erlebnisse. Zunächst Bekanntschaft mit dem Engländer bei Marburg; dann später nochmaliges Zusammentreffen mit Prüfer und Richthofen; Kino, Rencontre mit dem Scotshman in der Bar; in einen Spielklub hineingeraten, zugesehen; später dann noch eine Erneuerung der Bekanntschaft mit der kleinen Araberin…

26. Februar

Mit Mühe und Not noch den Morgenzug erwischt. Den Tag über auf der Bahn. Fahrt – zu beiden Seiten die übliche ägyptische Landschaft. Markt in Mayhabe. Wie lächerlich leicht Ägypten zu überblicken ist zu beiden Seiten. Die Dörfer, denen die Dächer fehlen. In Luxor angekommen. Der Staub im Zug. Die Rekommandationen des Lloyd eilen mir liebevoll voraus: sehr hübsches Zimmer im Grand Hotel.

Luxor, 27. Februar

Am Vormittag der Luxortempel mit der eingebauten Moschee. Der Muezzin. Die Bekanntschaft mit dem intelligenten donkey-boy, der zwei Sprachen spricht. Die malende Engländerin. Nachmittags Eselsritt zu den Karnaktempeln – Tempel der Mut und Heiliger See. Der

Kolkrabe zerstückelt Porphyrstatuen. Die singenden Arbeiter zwischen den Säulen. Die geschlossene Kammer mit der Schwalbe. Die Sphynxalleen. Auf dem Rückweg das Mißverständnis mit dem Tempel, der keiner ist.

Abends vergeblich im Winter Palace Hotel nach Kipling geforscht, dann im Savoy Hotel gesucht, dessen teetrinkender Garten mir wie ein kleines Paradies erscheint. Später mopsiger Abend – Sonnenuntergang am Nil mit Knallgelb, Violett und Blau. Sternenhimmel. Die Berge des Hochplateaus drüben violett.

1. März

Vormittags ½11 Uhr auf einer Dababijeh über den Nil gesetzt, dann mit Ali, dem zweisprachigen, intelligenten Jungen nach dem Ramseseum. Grüne Felder, die Sakijeh, ihr Geräusch – davon haben die Araber ihren Singsang gelernt. Das Ramseseum, schöne Säulen; der aufdringliche Kerl, der mir nachläuft; on the other side wartet Ali, und das flotte, starke Eselchen bringt mich zu den Vezier- und Königsgräbern (noch nicht zu den eigentlichen). Prachtvoll ausgemalt, so frisch wie von gestern. Die Weintrauben-Decke. Auf dem Ritt zurück die Memnon-Kolosse besucht, allein auf dem Esel, da Ali zu müde. Zurück an Fellachendörfern vorbei, ungemütliche Rückfahrt auf dem Nil. An Schmetterlingen beobachtet Distelfalter und Bläulinge, auch Weißlinge. Haubenlerchen. *Wiedehopf.* Geluncht. Dann ins Winter-Palace Hotel, nachdem ich Kaffee im Savoy genommen. Bei Cook nach Kipling gefragt, man wußte genau Bescheid. Die Terrasse des Winter-Palace. Meine lächelnde Engländerin wiedergesehen. Zurück, Hunjadi Janos, gedinnert; dann das im Vorstehenden zeichnerisch skizzierte »Cabaret« besucht.

Ali hinkt, bezeichnet sich selbst als »pauvre petit«. Ich werde ihn morgen ausfragen.

Erste Skizze des Romans.

I.

Alis donkey-boy-Jugend in Luksor; stammt aus einfachstem Heim; Schule, Intelligenz, lernt Sprachen – ist entschieden den anderen voraus. Zugleich Phlegma. Verdient Geld, führt Fremde, lernt früh Laster

kennen. Kommt nach Kairo, wird als servant in besserem engl. Hause engagiert. Kinderhüten im Gezireh-Garten; seine erste Bekanntschaft mit der weißen Rasse, seine Distance-Ehrfurcht vor ihr. Der gleichalterige engl. Knabe.

II.

Alis Karriere. Lernt bei den Engländern, (Ingenieur?), hat Fühlung mit Militär. Wird gern verwendet, da geschickt. Der Khedive, Ali *spekuliert*: wird reich.

III.

Ali als Pascha.

Will Gleichstellung erzwingen. Engagiert Engländer (der Sekretär). Sein gesellschaftliches Leben. Sein *Heim* – (kitschig). Seine Philosophien.

Sein stets mißglückendes Kokettieren mit dem Regime. (Islam?) Seine Abfuhr bei der jungen Lady.

Daraufhin sinkt er ganz zu seiner Rasse zurück, nimmt sich mehrere Weiber, stirbt schließlich als ganzer Orientale. –

2. März

Wenn die Kerle Wasser in ihre Ziegenschläuche füllen, dann hocken sie halb im Wasser und schöpfen mit den Handflächen blitzschnell das dreckige Wasser ein. Wenn einer irgendwie rhythmisch arbeitet, singt er unfehlbar.

Die Haubenlerchen auf dem Telegraphendraht – seliges Gezwitscher. Der Wiedehopf, schwarzweißbraun. Der Adler im Kalkgebirge.

Mit Ali, der weniger ausgiebig war als gestern, da ihm der gestrige Unglücksfall – er war mit seinem Esel in Collision geraten – noch nachhing, bei den Königsgräbern. Merkwürdige Stimmung zwischen diesen kahlen rostroten Felsen. Erklecklich heiß. Wunderbare Löcher mit den Mumien und Wandmalereien. Der »Lunch« in dem primitiven Loch. Die zerbrochene Flasche und der Höllenlärm wegen des zu wechselnden Schillings. Mit dem Esel, der stöhnt, über den Hügel gekrabbelt, drunten schönste »View« auf Cooks Absteigequartier und die großen Tempelanlagen. Der Mann, der dort Gipsabgüsse macht und ein Heidengeld verdient. Wie Ali die Gabe hat im Schatten seines

Esels à tempo einzunicken. Die Männer unter dem Wagen. Nochmals die Memnonstatuen. Der nackte Junge bei der Sakije. Heimfahrt über den Nil, das amüsante Publikum, das sich auf meine Kosten freut, (ich sitze in dem zu verfrachtenden Wagen), und der unbekümmerte Mann im blauen kurzen Rock am Steuer, der immer singt. Tee getrunken im Winter-Palace-Hotel, totschickes Publikum, (meine lächelnde Engländerin). Mit Herrn Tivoli, Manager meines Hotels, eine Partie engl. Billard gespielt. Später nochmals im Winter-Palace-Hotel, unterwegs den erstaunlich großen Skarabäus-Käfer gefunden.

2. März

Erfuhr, daß Großmama gestorben ist. –

Der Tag dementsprechend gedämpft. Nichtsdestoweniger Andacht. –

Nachmittags bei Pale Ale im W.P. Englische Typen. Der Plakat-Lebemann von Hohlwein, so gut ersetzt. Der graue Himmel – meine sweet Engländerin –

3. – 8. März

Die letzten Tage war ich ein wenig faul mit Aufschreiben, weil so viel zusammenkam. Letzte Erlebnisse in Luxor: Die Verkleidungsszene, die Bewachung des Policeman's und das unbeschreiblich kahle Interieur eines arabischen Hauses. Am nächsten Abend das Zusammentreffen mit Kipling im W.P.-Hotel; der Ball, das englische Publikum. An beiderseitiger Sprachunkenntnis scheiterte leider das »Interview«, das geplant war.

Abfahrt nach Assuan, vorher Abschied von dem donkey-boy. Die Landschaft bietet nichts Besonderes. In Assuan werde ich am Bahnhof ganz reizend von Hamspuhns mit Beschlag belegt. Der Bankdirektor von Meriten. Das Savoy-Hotel ist ein Paradies. Abends der englische Reverend, sein Vortrag für die Gründung von emigration-homes in Kanada. (Bilderbuch–Komiker, Dickens-Figur.) Nächsten Tag Eselsritt selbfünft nach dem Stausee, Philae, Damm, Heimkehr im Boot. Die kleinen Bengel in ihren Blechkähnen, die Ruderleute, der schöne Steuermann; ihr Singsang bis das Wasser in der Schleuse gefallen ist. Nächsten Tag Bazar; Prinz Joachim. Dritten Tag (heute) prachtvoller Esel-Ausflug in die Wüste; der »Alpenblick« auf den Nil (Stausee).

Das Kloster. Das Benehmen der Esel. Die Störche. Roter Buntsandstein. Schwarzes Gestein im gelben Sand. Die Musik auf der Terrasse, der süße Walzer, der mich weckt. Freude über gelungene Photographien. Ach, Assuan!

10. März 1913

Inzwischen noch einmal Eselsritt nach den Granitsteinbrüchen mit den unvollendeten Statuen. Frau Cramer hat Geburtstag; festliche Aufnahmen. Der Direktor spricht recht interessant über Carlyle und Rousseau. Der Garten hat entzückende Intimitäten – das zart gefiederte Laub des Pfefferbaumes vor einem veilchenblauen Himmel, der am Rande bernsteingelb ist. Die Palmen abends. Der Mond. Die Bananenstauden mit kolossalen hellgrünen, parallel gerippten Blättern. (Die Blüte noch einmal ansehen!) Die Orangenbäume tragen Frucht und blühen zugleich; herrlicher Geruch. Der Magnolienbaum. Krokettspiel. Der v. M. ist ein zu guter Junge. Abends lernen wir den »Ortsgewaltigen« von Assuan kennen, Herrn Wiedemann, einen Grazer. Er kommt abends und erzählt unmögliche Geschichten, die toleriert werden. Ich kann voraussichtlich noch manches aus ihm herausholen.

10.–13. März

Paradiesische Tage im Savoy-Hotel. Mit Dr. Cr. angefreundet. Der Garten. Die Mama, die nach dem Kreuz des Südens sucht und nicht wegzubringen ist. Herr v. M. wird zum Schiff gesegelt; das englische Pensionat auf letzterem. Die Bishareens bekommen ihre Photographien geschenkt; großer Meinungsaustausch darüber. Wir (ich und Fr.) segeln um die Insel Elephantine herum, wobei sie anfängt, »davon« zu reden. Nächste Tage noch idyllisch, werde sehr verwöhnt. Sie bringt mich auf die Bahn.

Habe ich den Prior der katholischen Mission erwähnt?

Abfahrt nach Shellah, dann mit dem Steamer nilaufwärts, noch einmal an Philae vorbei. Sehr langweilige Fahrt, was Gesellschaft anbetrifft – fünf englische Offiziere. Das »Raubtier« von einem Münchener Hausbesitzer. Ankunft in Abu Simbel. Sehr tadellose Tempelanlagen. Ricinussträucher: bläuliche Stachelkapseln, acht Spitzen an den Blättern, rote Stämmchen. Die Wiedehopfe. Der schwarze Esel.

Die Taubenjagd – ich schieße zwei. Der Reiher kommt mir leider aus, obwohl die Bengel sich schon ins Wasser stürzen wollen. –

Inzwischen ist die »Nubia« mit dem Regierungsrat Jäger angekommen. Verbringe den Abend dort. Die Meerkätzchen, das kleine Krokodil. – Die kleinen Wachteln…

18. 3. 13

Fahrt nach Port Sudan. Zunächst Wüste. Dann stellenweise üppiger Baumwuchs. Am schönsten gegen Abend. Unabsehbare Strecken von verschieden geformten Bäumen, teils so (Zeichnung), teils so (Zeichnung). Dazwischen Millionen von gelben, viertelmannshohen Grasbüscheln; zuweilen wilde, einsame niedrige Hütten unter den Bäumen; Schaf- und Ziegenherden, einsame Kamele. Auf einmal: die größere Sorte von Gazellen, sehr schlank, hellbraun, mit leuchtenden Spiegeln. Die bizarr geformten violetten Berge rücken immer näher. Weiße Adler. Prachtvoll gewachsene Wilde in der IV. Klasse vorn im Zug. (Frisur, Holzstäbe, halbnackt, Sandalen.) Gedenke des Vormittages…

An diesem Punkt, kurz vor Antritt einer Seereise im Roten Meer, bricht das Tagebuch leider ab und wird während des weiteren ägyptischen Aufenthaltes, der bis Anfang Juli 1913 dauerte, von Willy Seidel nicht wieder aufgenommen.

BLAU WILDEN SCHWALBENSCHREIS

BLAU wilden Schwalbenschreis
stürzt jäh in offnes Haus.
Sprachloser Mund noch spricht
geliebten Namen aus.

Blick war nicht Blick, war mehr
und weniger: zerstückt –
In der Umarmung blitzt
das Messer, schon gezückt.

Verrat ist jedes Ich,
wo es vom Du sich trennt.
Erst Schuld schmilzt Ich und Du
zu einem Element.

KAI IM SÜDEN

WASSERMELONE, rosa aufgerissen,
dich mit gärender Verwesung streift,
bleibt Bananengelb im Ungewissen
des Hafenlärms, der mit dem Kran dich greift.

Die Sonne birst auf schattenlosem Pier,
umwölkt vom Schrei vertäuter Steppenschafe,
der Keller Moderkühle steigt zu dir,
verlockt zu mohngenährtem Zauberschlafe.

Brunstschrei der Dampfer sucht das größre Meer,
gefurcht von deines Traumboots Muschelkiel –
Wo willst du landen, da kein Hafen mehr,
auf den nicht tödlich längst der Mittag fiel.

Vorgang

EINE Traube von Tränen,
Vergebliche Versuche
Mit eines Sommers grüner Explosion.
Aber am Himmel hat wie immer ein Rauchpilz gestanden,
Aus dessen Rändern Tote fielen,
In den Dschungeln wuchs zehnfacher Mais, doch fruchtlos,
Und der Mond blieb der Mond von Ur und Sodom:
Dahin entläßt ihn die Zeit als
Zierat schwärmerischer Bescheidung.

Das Blaue des Abends

Das Blaue des Abends, ein ältliches Fräulein
Verzückt erzählt sie von ihren Kinderschuhn im Elternhaus.
So halten Vögel silberne Wahrsagung fest
Und haben keinen Baum der Sprache,
Darauf auszuruhn
Mit den erhaben schweigenden Schnäbeln.

Turm in der Tusche

Turm in der Tusche
Brauenden Lorbeers am Berg,
Vergangene Schlachten
Mästen des Schweigens Ruhm.
Die grünen Wölfe Wegerich,
Optisches Klicken winziger Signale –
Die weiße Farbe Fallada der Nacht
Spricht ihr: o Königstochter, Erde, alte.

ETWAS kommt in den Sinn. Jagt nicht und biegt nicht ein wie Wagen, die vom Stephansplatz in eine Nebengasse wollen, sondern biegt ein wie die Straße selbst, hat Knopfgeschäfte und Kaffeehäuser in sich, öffnet und verbirgt vieles, zeigt die Schaufenster und alles, was vorne liegt, und läßt die Magazine im Dunkel.

Ich weiß von den Schokoladekuchen, von der Hochzeit des Joachim und der Anna, die sie vergessen haben, von der Judengasse, in die der Wind weht. So hilft uns der Himmel.

Laßt doch die Sonne ruhig matter werden! Es gibt Wolle und Schuhe zu kaufen in den Seitengassen. Und eine Stiege, mit Gras bewachsen, führt hinunter.

Die Orte, die wir sahen, sehen uns an.

*

Von der Servitenkirche läuten keine Glocken. Das Kanalwasser hat ein anderes Grün als ihre runden Türme. Die Sonne spielt behutsam, und die toten Fische sind leicht zu erkennen; sie schwimmen mit den Bäuchen nach oben. Jenseits erhebt sich die kleine Kapelle aus den kahlen Zweigen. Dort tragen sie schon seit langem keinen Toten mehr heraus.

Aber alle warten darauf: die Springschnüre der Kinder, die in die Luft stehen, die Frauen in den Vorhöfen, mit den gespreizten Fingern, die Soldaten, hingeduckt an die Fenster der alten Kaserne, die Studenten auf ihrem Weg durch die Gärten.

Als der Mann hinter dem Stand auf der Brücke sagte: »Mit diesen Brillen sehen Sie der Sonne ins Gesicht!« blieb ihm der Mund offen stehen. Da lächelte er gerade.

Erst wenn die Fische sich wenden, darf er wieder sprechen. Wenn das Licht sinkt, werden auch die Schnüre sinken. Die Toten werden ins Freie getragen, und die Glocken beginnen wieder zu läuten. Grün stimmt zu Grün. Die Soldaten erheben sich lächelnd an den Fenstern.

Aber noch ist alles offen, die Sonne steht am Himmel, und die Stunde dauert.

*

Ein flaches Dach an der Feuermauer, ein Hofzimmer, das alles Licht abhält. »Wo ist dein Vater?« »Mein Vater ist in Sankt Mauritius.« »Und deine Schwester?« »Meine Schwester ist in Frankfurt am Main.« »Und deine Mutter?« »Meine Mutter geht sonnenbaden.« Von den Bildern sind die glänzenden Rahmen zu sehen, von dem Rest nur der Spiegel.

Im Krankenhaus lächeln jetzt die Kranken und sagen: »Es könnte schlechter sein.« Die Stunde verbündet sich ihnen, es ist dieselbe Stunde, zu der die Stände auf dem Markt schließen. Wer lange genug wartet, kann alles billiger haben.

Alles, was Flügel hat, wartet: das Dach wartet, die Mauer wartet, das dunkle Zimmer wartet. Die Krankenschwester hat dienstfrei und glättet ihre Schürze. Der Kaplan an der Karmeliterkirche liest ein Buch über die Sammlung. Die Kirschen faulen in der Hitze.

Ungesehen glänzen die Berge herüber.

*

Der Sektierer wohnt in dem Haus am Flußufer. Das Wasser rinnt dort eisgrau vorbei. Wer ihn besucht, wird mit Lebensmitteln und wollenen Kleidern beschenkt. Der Sektierer hat Gott an einem Tag erkannt, er brauchte keinen Augenblick. Du wirst in die Arme geschlossen.

Die Geflügelfarm ist auch nicht weit. Da tummeln sich die Tauben: die Tauben mit den Schöpfen, mit den weißen Sporen an den Füßen. Sie fliegen auf und fallen in den Hof und bleiben auf der Erde, bis es Abend wird. Die Helme nicken. Wo das Vordach zu Ende ist, spenden die Fasane mit den braunen Flügeln Schatten. Die fremden Hähne stehen auf einem Bein.

Wer freut sich auf Schnee und Eis, wer hat drüben die Wölfe gesehen? Das waren die Kinder, die auf der Zille spielten. Sie sind nach Hause gegangen. Der Himmel wacht über allen, die zum Opfer bestimmt sind.

Einbezogen in das Bild Gottes: Triton und Hochstrahlbrunnen, die Sesselfrau, klirrend mit den Münzen, die Konditorei an der Ecke, der Nebenraum, Erdbeertorten, lauwarmer, starker Kaffee.

Ein geschmückter Buchstabe auf der Mitte einer Seite, im Buch der Mönche nicht einmal ein Wort. Ließe man ihn weg, das Gesetz wäre immer noch deutlich. Aber wir, dem Buchstaben verhaftet, spielend auf seiner Rundung, wir kennen es nicht.

Verwundert stehen die Kinder sonntagnachmittags vor den frischgestrichenen Rolläden. Weshalb ist heute geschlossen? Gott ruht, wißt ihr es nicht? Spielt im Belvedere und laßt ihn ruhen! Heute abend gibt es eine Kinderoper. In der Kuppel der Kirche hat sich ein Vogel gefangen.

*

Als die Einnahme von Paris im Radio gemeldet wurde, lachten wir, weil der Kater mit einem Ruck vom Schrank sprang. Damals war der Stadtpark grün, und wir saßen einander gegenüber. Jedes Staubkorn schien wie ein Teil der Luft. Drei Stöcke tiefer war die Sprachschule, da strömte es aus und ein. Noch tiefer waren die Keller, wo die Kohle den Winter erwartete.

Die Nachricht war schlecht, aber jede Weltgegend hatte noch ihre Verheißung, der Kompaß war gedeckt. Schräg gegenüber hießen alle Straßen wie Philosophen, geradeaus hießen sie wie Klöster, und nach links hinunter breiteten sich die Gärten. Die Trauer über den Brücken trug noch zur Freude bei, es war Hoffnung in der Erwartung der Furcht, die Baumwipfel waren zu berühren. Von oben gesehen fuhren die Wagen allmählich den Kreuzungen zu.

Aber wer die Hoffenster öffnete, konnte die Luft gegen die graugelben Mauern hin zittern sehen. Jetzt standen die Bilder auf und begannen zu spiegeln. Jetzt, während die Rufe der Tennisspieler sich noch gleichmäßig am Himmel verteilten, erhob sich die Wüste und holte ihre Stadt.

*

Hügelzüge mit Tagen verbündet, abgegrenzte Gärten mit Jahren, Weinstöcke mit Augenblicken: das gibt die Bilder.

Der Gärtner in der Hütte möchte seine Blumen verkaufen. Nach dem Mittag kommt eine Frau herunter, sie kauft nichts. Eine Stunde später trägt eine andere ihren Kinderwagen über die Steinstufen, sie kauft nichts. Da geht der Gärtner. In der Windstille läßt niemand Drachen steigen, im Osten sind Streifen am Himmel, das Jahr hat wenig Tage für Blumenkäufer.

»Ihr habt mich an Kindes Statt aufgenommen«, sagt das Mädchen, »aber ich weiß nicht, ob es euch vergolten wird. Ich sehe viel und nicht nur die Spaziergänger am Sonntag. Vielmehr an Wochentagen: da

sehe ich, wenn ihr das Haus verlassen habt, von eurem Holzbalkon den leeren Weg. Ich sehe den Sand über die Büsche stäuben und nur den Fluß sehe ich nicht. Ich weiß nicht, ob ich es vergelten kann, aber sorgt euch nicht weiter: euer Haus ist gut.«

Kauft niemand Blumen? Der Steinmetz hat einen Grabstein gehauen; er ist nie geholt worden. Sie haben eine Bank darum gezimmert und trinken in der Sonne Kaffee. Die Stadt beginnt mit grünen Dächern und wird erst später blau.

Wenn ich das Kuvert mit der alten Schrift in die Hand nehme, werde ich an die Unzulänglichkeit einer Gasse im dritten Bezirk erinnert, die unverständlicher ist als das Vollkommene. Wie zufällig sie vom Zollamt hinaufgeht und bei dem Gasthaus mit der grünen Aufschrift abbiegt. Alles, auch das neueröffnete Espresso mit den hellen Ledersitzen und billigen Torten, wartet vormittags und nachmittags darauf, dichter zusammengepreßt zu werden, überall ist Luft und Kühle dazwischen, und nichts stimmt zueinander. Nicht weit, auf einer Gasse, die gleichläuft, wurde Mozart im Dunkeln auf den Friedhof gefahren, und in der dritten Quergasse nach unten, wo die Geleise unter den Brücken hinführen, wurden die Juden nach Polen gebracht. Seither ist Zeit vergangen, aber nicht viel. Die Stunden rücken langsam, während die Kinder im nahegelegenen Stadtpark Pfauen und Schwäne füttern.

Jede Nacht steigt neue Finsternis herauf und gibt sich als Ordnung aus. Aber der grauende Tag beruft sich auf den großen Fluß mit seinen Auen, der nicht weit sein soll.

RUTH LORBE · SPUREN

Elemente der Lyrik im Kinderreim

Sinbad the Sailor and Tinbad the Tailor
and Jinbad the Jailer and Whinbad the Whaler
and Ninbad the Nailer and Finbad the Failer
and Binbad the Bailer and Pinbad the Pailer and
Minbad the Mailer... *James Joyce, Ulysses*

Fremdheit

DIE Befremdung, die Kinderreime bei Erwachsenen erwirken, ist letztlich ein Wiedererkennen anderer, noch nicht verfestigter Zustände. Die Ausdrücke liegen noch außerhalb der Schubladen; Bausteine, noch nicht abgepaßt auf Fertighäuser. Probierbausteine, die bereits ihre Richtigkeit haben. Sie liegen am Anfang.

Dann beginnt das weite Gelände der genormten Sprachwichtigkeit, der Kausal- und Finalsetzungen. Von dort fällt der mitleidige Blick auf den ‚primitiven Unsinn' dieser ersten Versuche, kommt die Verwunderung darüber, daß diese sich auch durch diskursives Denken nicht vertreiben lassen, sondern sich weiterhin in uns einnisten.

Aber wenn dieses Gelände durchschritten ist und sich ein anderes Mal der Blick wandelt, wenn er mitleidig auf die Fertighäuser, Systeme und Ideologien fällt – sie treffen nicht, ihre Wahrheit ist kindischer denn alles zuvor –, dann beginnen jene ersten Versuche wieder an Wahrheit zuzunehmen. Dort, wo Entdeckungen geschehen, in der Lyrik vor allem, bei denen, die ausziehen wie Sindbad der Seefahrer, dort sind die Spuren zu finden der ersten Abenteuer.

Der Kinderreim führt uns ins Fremde, weil er *vor* dem Vorgang der Verfestigung liegt. – Die Lyrik hinwiederum durchbricht die Verfestigung, sie geht *über* diesen Vorgang *hinaus*. Die logische Geschlossenheit wird dem Kinderlied allmählich zum Ziel, für die Lyrik ist sie zunächst einmal eine alltägliche Voraussetzung.

Wir treten auf die Kette,
Daß die Kette klingt.
Wir haben einen Vogel,
Der so lieblich singt.
Singt sogar
Wie ein Star.
Hat gesungen sieben Jahr.

Die Sprünge, die sich zwischen den Feststellungen und Bildern auftun, gehören für das Kind noch zur Selbstverständlichkeit. Das Wirkliche setzt sich aus Einzelnem zusammen, und der Klang des Reimes und die rhythmische Welle machen das Wirkliche mit aus. Dabei ist es gleichgültig, ob diese Sprunghaftigkeit durch den Ausfall von einzelnen Motiven zustande kam, durch das Zersingen von Erwachsenenliedern, oder ob sie von vornherein auf Aneinanderreihung zurückgeht. Die klingende Kette und der singende Vogel geraten so in Nachbarschaft, die »Bedeutung« liegt gleichsam in dem Funkenübersprung von einem Motiv zum anderen: wenigstens *uns* erscheint es so. In der Welt des Kindes begnügt man sich mit dem gereihten Tatbestand. Verfremdung aber für die Erwachsenen, das Aufbrechen des gewohnten Denkvorganges, liegt in diesem Funkenbogen.

Schleierkraut, Schleierkraut rauschen,
rausche die Stunde an,
Himmel, die Himmel lauschen,
wer noch leben kann,
jeder weiß von den Tagen,
wo wir die Ferne sehn:
Leben ist Brückenschlagen
über Ströme, die vergehn.

Dieses Gedicht von Gottfried Benn durchbricht ebenfalls den gewohnten Denkvorgang, freilich auf einer anderen Stufe. Was uns dort in dem Kinderreim von der Kette und dem singenden Vogel gleichsam im Rückblick befremdend anrührt, geht hier über unsere Verfestigungen und Systeme hinaus. Im klanglichen und rhythmischen Einfangen eines Zustandes, der Stunde des Schleierkrauts, gelingt der Sprachvorgang, der das Klischee aufbricht. Das Schleierkraut und der

Himmel treten in unmittelbare Nachbarschaft. Sie sind ebensowenig logisch verbunden wie die klingende Kette und der singende Vogel. In dieser Nachbarschaft geschieht das Wesentliche, nicht in einem kausalen oder finalen Gedankengang, in einer Feststellung, einer Beschreibung oder einer programmatischen ideologischen Äußerung.

Schleierkraut, Schleierkraut rauschen,
es ist die Ewigkeit

Klang und Rhythmus bringen ohne den Umweg über die Einordnung in ein logisches System einen Zustand in sprachliche Gestalt. Dabei sind Anfangselemente der Sprache im Spiel, mit denen schon das Kind seine ersten Sprachabenteuer besteht:

Regen Regen Tropfen

Das Einfangen von Bewegungen gelingt dem Kind bereits in seinen Unsinnsreimen:

Ellerli Sellerli Sigerli Sa,
Ribedi Rabedi Knoll.

Nirgends wird deutlicher als hier, wie fragwürdig die Bezeichnung Wirklichkeitskunst ist. Dieser Kinderreim gibt einer ganz bestimmten menschlichen Wirklichkeit Ausdruck, und zwar unmittelbar und ohne Abstand. Dies geschieht freilich auf einer Stufe, die von einem späteren Sprachzustand her nicht mehr nachvollzogen werden kann, nur mehr nachgeahmt. Der Irrtum der Dadaisten liegt ja gerade in einem romantischen Zurück. Der Kinderreim ist jeweils mehr oder weniger prälogisch, das lyrische Gedicht jeweils mehr oder weniger postlogisch.

Schleierkraut, Schleierkraut neigen
zu tief Musik

Zwischen der Wahrheit, die dem Kinderreim innewohnt, und dem »anderen Zustand«, zu dem die Lyrik vorstößt, liegt die gewohnte Übereinkunft. Die Art der Verfremdung, die durch beide, Kinderreim und Lyrik, innerhalb dieser Übereinkunft erregt wird, zeigt, wie ein Darüberhinaus sich notwendig mit den Anfängen berührt, ohne daß es damit gleichzusetzen wäre.

Rhythmus wirkt in den Kinderreimen als die treibende Kraft. Sie ist weitaus stärker als der Sinnzusammenhang. Die vorhandene rhythmische Bewegung braucht aber Worte oder zumindest Silben, um erscheinen zu können. Daß diese Worte klanglich aufeinander bezogen sind und dann sogar Bedeutungsreihen zustande bringen, kommt hinzu. Der Kinderreim erscheint innerhalb der Erwachsenensprache, die auf Bedeutung und Sinn abzielt, als etwas Fremdartiges. Der Entdeckung des Kindes hingegen ist die Selbständigkeit des Rhythmus geläufig.

Änige, Mänige, Doppelde,
Reiffel, Raffel, Mummelme,
Ankebrod, in der Not,
Das wo dinne, dusse, dänne stoht.

In den Zauberformeln, die am Anfang der Lyrik stehen, ist das rhythmische Element ebenfalls vorherrschend.

ben zi bena, bluot zi bluoda,
lid zi geliden, sose gelimida sin.

Die magische Macht der Segensformel liegt nicht nur im gedanklichen Gehalt, der auf die Mythen zurückgreift. Es wirkt vor allem der rhythmische Impuls, der das Ganze zu einem einheitlichen Gefüge macht und ihm die Sonderstellung in der Alltagssprache gibt.

Schon in den Merseburger Zaubersprüchen aber ist die Weisheit und darüber hinaus die gedankliche Logik mit im Spiel. In der Geschichte der Lyrik gibt es dann zu jeder Epoche Verse, die abrücken von einem rhythmischen Durchbrechen des gewohnten Sprachduktus und die eine logische Gedankenfolge so primär setzen, daß der Rhythmus, als metrisches Schema, nur noch zu ihrer schönen Darbietung vorhanden ist. Diese Art von Dichtung begibt sich zumeist ihrer Funktion des Aufdeckens. Sie bequemt sich den Übereinkünften ihrer Zeit an und wächst deshalb selten zu einer Größe, die über Beschwichtigung und Unterhaltung *der* Gesellschaftsschicht hinausreicht, welche die jeweilige Sprachübereinkunft trägt.

Der Rhythmus legt, im anderen Falle, Ausblicke frei auf noch Ungesehenes, Befremdendes.

Mit den fahrenden Schiffen
Sind wir vorübergeschweift,
Die wir ewig herunter
Durch glänzende Winter gestreift.
Ferner kamen wir immer
Und tanzten im insligen Meer,
Weit ging die Flut uns vorbei,
Und der Himmel war schallend und leer.
(Georg Heym)

Dadurch, daß der Rhythmus hier, ähnlich wie bei den Kinderreimen und den Segensformeln, nicht nur Sekundärerscheinung ist und als solche der Übereinkunft dient, sondern eigenwillige Macht, versammelt er neue Bilder. Er zieht sie nach sich, in seinem ständigen Drang, seine Figur zu schließen. So kommt Verfremdung zustande. Sie ist vom Rhythmus abhängig, das ergibt die genauere Analyse. Durch Veränderung der rhythmischen Struktur wird ein anderer Zustand hervorgerufen, als ihn Heym in seinem Gedicht aufdeckte:

Ich hielt das suchende Licht
Im sterbenden Abend
Stets ins fremde Gesicht
Derer, die kamen.

Das sagt zunächst inhaltlich-logisch das gleiche wie der zweite Teil der zweiten Strophe. Aber es ist eine andere Wirklichkeit, eine viel geläufigere als die, welche der Heymsche Rhythmus faßt:

Unter dem sterbenden Abend
Das suchende Licht
Hielt ich, wer kam da hinab,
Ach, ewig in fremdes Gesicht.

Die Verlorenheit und die Vergeblichkeit, die bedrängende Trauer und Sehnsucht werden erst in diesem zweiten Falle enthüllt, darüber hinaus die Identität von Innen und Außen, von Vision und Landschaft, während es im Vorhergehenden bei äußerer Beschreibung blieb. Die Krusten der verallgemeinernden Starrheit blättern ab: durch eine besondere Art der Syntax und des Sprachflusses. Es ereignet sich das Einmalige und Unwiederholbare, das notwendige Gedicht.

Itzen Titzen Silberschnitzen
Anna widiwanna
widiwumbas kadanna

Dem reinen Klangspiel, dem das Kind zugetan ist, werden in der Welt der Erwachsenen Bedeutungen oder Zustände assoziiert. Während dort das Spiel ganz auf sich beruhen darf, werden hier sofort Fragen gestellt; denn diese Art zu denken und zu sprechen kommt ohne Zwecke nicht aus. Weil aber diese Fragen keine befriedigenden Antworten erhalten (natürlicherweise, denn sie sind falsch gestellt), erscheinen solche Verse aus dieser anderen Sprechwelt »fremd«.

Wenn auf der Stufe der Lyrik klangliche Elemente die Oberhand gewinnen, so können diese zunächst einmal rein lautmalenden Charakter haben. Lautmalerei ist im Grunde ein rationales Mittel und wenig verschieden von der begrifflichen Umschreibung. Klangliche Enthebung setzt erst dort ein, wo das Gedicht nicht lautlich abschildert, sondern einen Welt- oder Lebenszustand in Klang umsetzt. Die Klangelemente des Gedichts plappern dann also nicht Klangelemente der äußeren Wirklichkeit nach (wie etwa Richard Wagners Gesang der Rheintöchter). Sie vollziehen den Durchbruch durch die zweckmäßige Sprache, während die vielgerühmte Onomatopoie lediglich ein Mittel in dieser Zweckmäßigkeit ist.

Die Funktion dieser nicht unmittelbar lautmalenden Klangelemente in der Lyrik ist freilich viel schwerer zu fassen als die Lautmalerei. Sie treffen eine im Dichter und im Leser des Gedichtes vorhandene innere Erfahrung, die einem Assoziationszusammenhang zwischen Hörbarem, Sichtbarem und Fühlbarem, zwischen Lauten und Farben, zwischen Wortklängen, in denen Etymologien sich verbergen, und Seelenzuständen gleichkommt.

Schleierkraut, Schleierkraut neigen
zu tief Musik

Damit wird das reine Spiel, wie es im Kinderlied auftritt, nicht zu Zwecken umgebogen, sondern in die Struktur einer lyrischen Sprache mit einbezogen, die über die Zwecksprache hinausgeht. Diese Verfremdung, die der Dichter vollzieht, nähert sich der Fremdheit des

sinnlosen Kinderlautspieles. Lautmalerei dagegen bedeutet nicht Verfremdung und Aufdeckung, sondern ein weiteres Verfestigen der gewohnten Gegenüberstellung des Menschen zum außermenschlichen Vorgang. Klanglicher Enthebung gelingt dagegen das Ineinander von Innen *und* Außen.

Die bildhafte Verdichtung

Die kleinste Einheit, in der sich Rhythmus und Klang zusammen auswirken, ist das Bild. Viele Kinderlieder erschöpfen sich in der Reihung der Bilder. Sie geschieht ohne Nebenabsicht.

Rote Kirschen eß ich gern,
Schwarze noch viel lieber.
In die Kirche geh ich gern,
Alle Tage wieder.
Hier wird Platz gemacht
Für die jungen Damen.
Saß ein Kuckuck auf dem Dach,
Hat der Regen naß gemacht...

Die einzelnen Bilder können beliebig vertauscht werden, nur müssen sie sich einem Spielrhythmus unterordnen. So hat jedes Bild Selbständigkeit. Erst einem abzielenden Denken fallen die Sprünge dazwischen auf. Der Versuch einer sinnvollen Verknüpfung gelingt nicht, und deshalb erscheint eine solche Bildfolge dem Erwachsenen »fremd«.

In der postlogischen Sprache wird durch ähnliche Bildreihung Verfremdung hervorgerufen. Sie deckt das menschliche Sein auf, das von der Zwecksprache verschüttet ist, so z. B. in der Verslyrik und in der lyrischen Prosa Georg Trakls:

Bitterer Schnee und Mond! Ein roter Wolf, den ein Engel würgt. Deine Beine klirren schreitend wie blaues Eis, und ein Lächeln voll Trauer und Hochmut hat dein Antlitz versteinert und die Stirne erbleicht vor der Wollust des Frostes; oder sie neigt sich schweigend über den Schlaf eines Wächters, der in seiner hölzernen Hütte hinsank.

Die Verdichtung in den Bildern ist ohne den gleichzeitigen Durchbruch von Rhythmus und Klang undenkbar. Erst dadurch wird der Ausblick aus den Formeln erreicht und die Sicht auf die dahinterlie-

gende größere Wahrheit möglich. Ein Beschreiben von Bildern *allein* kann niemals diese Verdichtung zustande bringen.

Je nach dem Grad, nach welchem die Bilder selbständig werden, ist ihre Funktion im Gedicht verschieden. Bei Trakl ist die Selbständigkeit so groß, daß sich die postlogische Bildreihung mit der prälogischen des Kinderliedes fast berührt. Bei Georg Britting wird oft das unächst selbständige Bild in einen unausgesprochenen, zweckdienlichen Vergleich zur menschlichen Situation gebracht:

Manchmal steigt aus der Flut silbern die Blase auf,
Manchmal rührt in der Bucht singend das Schilfrohr sich:
Jagt jetzt unten am Grunde
Grausam hetzend der Raubfisch Hecht?

Bei Gottfried Benn wird zuweilen unmittelbar an das Bild die logische Explication herangerückt. In seinem Schleierkraut-Gedicht setzt er mit einer Bildreihung an; in der fünften Zeile wird ein Gedankengang daran angeknüpft. Das Bild mündet in die logische Struktur ein, nachdem es zuerst den Augenblick freigelegt hat, der über die Überlegung hinausführt:

Schleierkraut, Schleierkraut rauschen,
rausche die Stunde an,
Himmel, die Himmel lauschen,
wer noch leben kann,
jeder weiß von den Tagen,
wo wir die Ferne sehn:
Leben ist Brückenschlagen
Über Ströme, die vergehn.

Freistellen der Worte

Im Kinderlied zieht ein Wort das andere nach sich, nicht damit eine Geschlossenheit erreicht werde, sondern weil das nachfolgende Wort in das gleiche Wortfeld gehört. Durch das Fortführen solcher Assoziationen ergeben sich schier unendliche Reihen. Die Verse sind nur um dieser Worte willen da. Die Worte sind frei und dienen keinem übergeordneten Zweck. Solche Versgebilde bleiben stets offen, sie können nur abbrechen, aber sie gelangen nicht an Endziele.

In Polen stand ein Haus, gieri gieri Negerhaus.
Darinnen wohnt ein Mann, gieri gieri Negermann.
Der Mann sucht sich ne Frau, gieri gieri Negerfrau.
Die Frau sucht sich ne Kind, gieri gieri Negerkind.
Das Kind geht zur Schul, gieri gieri Negerschul...

Diese Figur findet sich im Kinderlied aller abendländischen Sprachen. So in Frankreich im Lied von der ‚Alouette', im Italienischen im Lied vom ‚Ambasciatore' und in dem englischen ‚Who killed Cock-Robin'.

Die Besonderheit, die eine solche Reihung mit sich bringt, liegt in der nur sprunghaft nachzuvollziehenden »Fabel«. Diese Fabel ist nicht ein abgeschildertes Ereignis, sondern sie kommt erst durch die Freizügigkeit der Worte zustande, die sich einander anschließen. Das ist ein Verfahren, das außerhalb der zweckgebundenen Sprache steht und so vom Erwachsenen als »fremd« empfunden wird.

Als Verfremdung wird das Freistellen des Wortes in jener Lyrik häufig verwendet, die dem Bänkelsang nahesteht, also etwa bei Wedekind oder bei Bertolt Brecht. Die Fabel ist dem freien Wort unterworfen, sie muß sich darnach richten, nicht das Wort nach der Fabel. Dies erscheint befremdlich, ja zuweilen komisch. Jedenfalls sprengt es eine vorgefaßte Meinung.

In meine leeren Schaukelstühle *vormittags*
Setze ich mir mitunter ein paar *Frauen*
Und ich betrachte sie sorglos und sage ihnen:
In mir habt ihr einen, auf den könnt ihr nicht bauen.
Gegen *abends* versammle ich um mich *Männer*
Wir reden uns da mit »Gentleman« an...

»Vormittags« zieht »abends« nach sich, »Frauen« »Männer«. Die Linie, die diese Worte vorschreiben, muß die Fabel ausfüllen.

Dieser Vorgang liegt aber auch in anderen, weniger balladesken Gedichten versteckt. Auch dort wirkt er faszinierend lyrisch, nur wird er dem Leser des Gedichtes selten bewußt. So gibt etwa in vielen Gedichten Klopstocks, Hölderlins, Mörikes ein Wort das entgegengesetzte andere und baut so den Vers weiter, nicht der logische Fortgang eines Gedankens. – Auf die Spitze getrieben ist die Freistellung des Wortes in den Galgenliedern Morgensterns. Dort ist es der Sprache gelungen, im

·ostlogischen Vorgang den Durchbruch abrupt zu vollziehen. Es bleibt icht bei der Nachahmung des prälogischen Kinderreims. So, als ein xtremer Fall der Verfremdung, ist der Ernst im Spiel der Galgenlieder u verstehen, der im Gewohnten ungeahnt Neues erscheinen läßt.

Der Ausschnitt

Durch diese Sprachmittel treten im Kinderlied Sinn-Widrigkeiten ·der zumindest Sinn-Seltsamkeiten auf. Es besteht nicht etwa die Ab- ·cht, diese abzuschleifen und zu beheben, sondern sie werden durch Wiederholungen, durch Betonungen ans Licht gestellt.

Es kamen drei Pantoffeln herein, fifafaladim,
Sie haben ein Brieflein in der Hand, fifafaladim.

Es müßte natürlich heißen: Es kamen drei Männer in Pantoffeln her- in. Der Rhythmus verlangt eine Kürzung. Ein für den logischen prachgebrauch wichtig erscheinendes Glied entfällt. Der alltägliche innzusammenhang wird dadurch aufgehoben.

Dem logischen Bewußtsein tritt aber nun dieser neue Sachverhalt, en es im Gegensatz zum Kind auf irgendeine Weise mit neuem Sinn üllt, als eine ungewöhnliche, fremde, faszinierende Wirklichkeit ge- enüber. Die Pantoffeln erscheinen nicht mehr naiv-realistisch, son- lern surreal: ein Ausschnitt aus der Wirklichkeit, ins Riesenhafte berhöht. Dieses Ausschneiden und zuweilen auch das Nebeneinan- lersetzen dieser Ausschnitte ist im Kinderlied mehr oder minder durch len Zufall bedingt. Es zeigt dennoch Wesentliches dieser anders gear- eten Welt. Die klingende Kette und der singende Vogel stehen neben- inander als Zeichen einer ans Traumhafte grenzenden Wirklichkeit, n der der Bildausschnitt noch alles bedeutet.

In der Lyrik bringt das Isolieren des Ausschnitts, der einem größeren Gedankenzusammenhang entnommen ist und durch Rhythmus, Klang ınd Bild aus diesem Zusammenhang herausgedrängt wird, Höhe- ounkte zustande. Dort kreuzen sich die Fäden. So etwa in dem gering- fügig erscheinenden, aber unheimlich erfüllten und isolierten Satz Hölderlins in »Der Winkel von Hart«:

Da nämlich ist Ulrich
Gegangen;

Die Gipfel der Gedichte Georg Trakls isolieren Sinn-Zellen auf ähnliche Art, nur daß sich dort verschiedene Gedankengänge des Gedichtes mischen, bevor der Ausschnitt hervorgehoben wird. So lautet der Schluß des Gedichtes »Sommersneige«, nachdem zuvor von dem grünen Sommer die Rede ist und von dem Schritt des Fremdlings durch die silberne Nacht:

Gedächte ein blaues Wild seines Pfads,
Des Wohllauts seiner geistlichen Jahre!

Der Ausschnitt, der im Kinderlied die gewohnte Realität der Erwachsenen verkürzt oder überhöht, kann in der Lyrik zur Chiffre werden.

Verfremdung und Entdeckung

Die Entdeckung der Welt durch das Kind ist zwar ein ähnlicher Vorgang wie die Neuentdeckung der Welt durch den Lyriker oder überhaupt durch den Dichter, aber beim Kind bleibt dieser Vorgang durch die Zeiten hindurch weitgehend unverändert, der Dichter dagegen setzt jeweils dort an, wo die Sprache seiner Zeit an ihre Grenzen gelangt. Gedichte von Klopstock oder von Goethe, die zu ihrer Zeit als undurchdringlich dunkel galten, liegen heute zum Teil dem Verständnis vollkommen offen da. Die Mittel der Verfremdung, wie wir sie hier zumeist an modernen Dichtungen zeigten, sind u. a. auch von Goethe schon angewandt worden. In einem Verspaar wie:

So verrauschte Scherz und Kuß,
Und die Treue so

ist die rhythmische Verfremdung ähnlich ausgeprägt wie in Benns Versen vom Schleierkraut. Daß die Mittel der Verfremdung im modernen Gedicht mehr mit dem Kinderreim korrespondieren als die im 19. Jahrhundert, hängt mit der Wandlung der Struktur in der Lyrik zusammen, mit dem Schritt von der Erlebnislyrik zu einer ontischen Lyrik.

T. S. Eliots »Waste Land« ist teilweise auf diesen Elementen aufgebaut. Vergleiche seine »Ash-Wednesday«-Verse:

The single Rose
Is now the Garden
Where all loves end.

In der modernen abendländischen Lyrik (von Mallarmé bis Apollinaire, Ungaretti, Lorca) gibt es unzählige Beispiele. In der deutschen Lyrik ist Else Lasker-Schülers »Ein alter Tibetteppich« eines der hervorstechendsten für das Zusammentreffen *aller* genannten Verfremdungselemente. Aber auch in der jüngsten deutschen Lyrik, in der Sprachsituation nach dem Expressionismus, sind diese Durchbrüche häufig festzustellen. Rhythmische Entkrustung wirkt in Versen wie:

Hör' ich im Laube lachen
Verbrannt vom Salz der Laugen
Soldaten, fremd, mit flachen
Maschinengewehraugen.
(Karl Krolow)

Klangliche Enthebung erreichte etwa Hans Egon Holthusen in einem:

Rose ist und Herz gebrochen
Unterm Totenstein.
Herz und Rose sind versprochen,
Tot soll tot nicht sein.

Der Durchbruch wird vor allem durch bildhafte Verdichtung in Walter Höllerers Versen versucht:

Gras ist im Wind
Ein Silberspiel,
Lächeln geht
Durch den Spatenklang.
Rücken glänzen
Von Feldern und Schiffen her.

In Paul Celans »Umbrische Nacht« wird das einzelne Wort freigestellt, so daß es das Gewicht des ganzen Gedichtes trägt, ähnlich wie im Lied vom Negerhaus und von der Alouette.

Die Gefahr liegt darin, daß die moderne Lyrik in dem Bestreben, Zustände ohne Umweg über Umschreibung unmittelbar Sprache werden zu lassen, bisweilen nicht mehr über das Vorhandene hinaus, sondern durch bewußte Nachahmung in die prälogische Sprache des Kinderreims zurück gelangt.

ANMERKUNGEN

Max Herrmann-Neisse wurde 1886 in Neisse geboren; letzter Nachfahre eines Bauerngeschlechts, das seit Jahrhunderten in dem zwischen Breslau und Ohlau gelegenen Dorfe Sambrowitz als Gerichtsschulzen saß. Nach 1933 in der Schweiz, dann in Holland und in Frankreich, zuletzt in London. Er starb dort am 8. April 1941.

Hans Bender, geb. 1919 bei Heidelberg. Fünf Jahre Krieg, fünf Jahre Gefangenschaft in Rußland. Studium der Literatur- und Kunstgeschichte. Gedichte, Erzählungen. Begründer der ‚Konturen. Blätter für junge Dichtung'.

Nelly Sachs lebt in Stockholm. In Deutschland ist sie durch ihren Gedichtband ‚Sternverdunkelung' bekannt geworden.

Ernst Barlach, geboren 1870 zu Wedel in Holstein, gestorben 1938 zu Rostock. ‚Die Zeichnung' entstammt dem Nachlaß Barlachs.

Helmut Krapp, geboren 1929 in Darmstadt; Universität Frankfurt am Main. – Hans Schwerte, geboren 1910 zu Hildesheim; Universität Erlangen. – Klaus Bremer, geboren 1924, Regieassistent und Spielleiter am Landestheater in Darmstadt.

Richard Exner ist 1929 im Südharz geboren; Studium der Vergleichenden Literaturwissenschaft und der Germanistik an der University of Southern California/USA.

Johannes Poethen, geboren 1928 in Wickrath am Niederrhein. Gedichtband ‚Lorbeer über gestirntem Haupt'.

Friedrich Georg Jünger, geboren 1898 in Hannover, wohnhaft in Überlingen. Lyrik, Erzählung, Essay. – Der abgedruckte Text stammt aus einem Erzählband, der demnächst im Carl Hanser Verlag, München, erscheinen wird.

Oda Schäfer ist in Berlin geboren und lebt in München. Lyrik und Erzählung.

Willy Seidel, vergleiche die Vorbemerkung seiner Schwester Ina Seidel.

Karl Schwedhelm ist 1915 in Berlin geboren und lebt in Winnenden in Württemberg. Lyrik und Hörspiel.

Heinrich Ringleb, geboren 1906 in Berlin, lebt in Heidelberg. Lyrik, Erzählung.

Ilse Aichinger ist in Wien geboren. Roman ‚Die größere Hoffnung'. Erzählungen ‚Der Gefesselte'.

Ruth Lorbe, geboren in Nürnberg. Arbeiten zum europäischen Kinderlied und zur Lyrik im 20. Jahrhundert.

RÜCKBLICK

auf Heft 2

EORG TRAKL, Im Dunkel

RZÄHLUNGEN von Hermann Hesse und Rolf Schroers

EDICHTE von Georg Britting, Paul Celan, A. X. Gwerder, Hermann Kasack Wilhelm Lehmann, Kuno Raeber, Dieter Wyß

LAUS NONNENMANN, Herr Roquêt geht schlafen

RNST PENZOLDT, Squirrel. Zwei Szenen

IER BEITRÄGE zur Dichtung Bertolt Brechts

/ERNER KRAFT, Das Dunkel des Gedichts

ORST LANGE, Georg Heym. Bildnis eines Dichters

MIL STAIGER, Zu einem Gedicht C. F. Meyers

VORSCHAU

auf den Inhalt weiterer Hefte

RZÄHLUNGEN von Ingeborg Bachmann, Georg Britting, Max Frisch, Hans Egon Holthusen, Hans Henny Jahnn, Marie Luise Kaschnitz, Edzard Schaper

EDICHTE von Alfred Andersch, Jürgen Eggebrecht, Carl Guesmer, Helmut Heissenbüttel, Karl Krolow, Horst Lange, Paula Ludwig, Werner Lutz, Friedrich Podszus

EITRÄGE zu: Dichtung und Kritik; zum Hörspiel; zu Karl Kraus; zu Wolfgang Borchert

NTERSUCHUNGEN von Theodor W. Adorno, Richard Alewyn, Wilhelm Emrich, Joachim Kaiser, Ruth Lorbe, Arno Schirokauer, Herbert Schöffler, Friedrich Sengle, Werner Vordtriede

US DEM NACHLASS von Eugen Gottlob Winkler, Wolfgang Borchert, Ernst Stadler, Jesse Thoor, Ivan Goll

CARL HANSER VERLAG MÜNCHEN